domus

811

il Progetto Anonimo

THE ANONYMOUS PROJECT

TRENT'ANNI DI PROGETTO

piani cottura

forni

frigoriferi

REX
Trent'anni
da leader
1969-1999

R E

FIRMATO.....

lavastoviglie

REX

BUILT-IN

1969

1999

FATTI PER ESSERE IL N.1

UNIFOR UNIFOR

Flipper. Tavoli per ufficio. Pensati per un ambiente di lavoro in continua trasformazione. Capace di adeguarsi alle necessità del momento con semplici spostamenti. Un luogo per riunirsi, incontrarsi, parlare, lavorare... In molti, in pochi, da soli. Uno spazio personalizzato per la comunicazione. Un sistema modulare flessibile. Una serie di tavoli dalle forme essenziali. Solidi, stabili, leggeri. Mobili. Si spostano. Si combinano. Seguono i movimenti e i mutamenti dello spazio. Modificano le funzioni. Interpretano le esigenze.

Flipper. Tables for the office. Conceived for a work environment in nonstop transformation. Capable of instant adaptation to spur-of-the-moment needs with the simplest of movements. A place to have a meeting, get together, work or just talk... In big groups, small clusters or flying solo. A customized space for communication of all kinds. A flexible modular system. A series of tables with essential forms. Solid, stable, lightweight. Furniture pieces. They move. They combine. They stay in step with spatial movements and changes. They modify functions and interpret needs.

vitra. è distribuito in Italia da Unifor
vitra. is distributed in Australia by Unifor Australia Pty

Photo Mario Carrieri

UNIFOR

Flipper. Luciano Pagani e Angelo Perversi

UNIFOR via Isonzo, 1
22078 Turate (Como) Italia
tel. 02/967191

Milano 02/76009024
Roma 06/3234388
Napoli 081/7644062

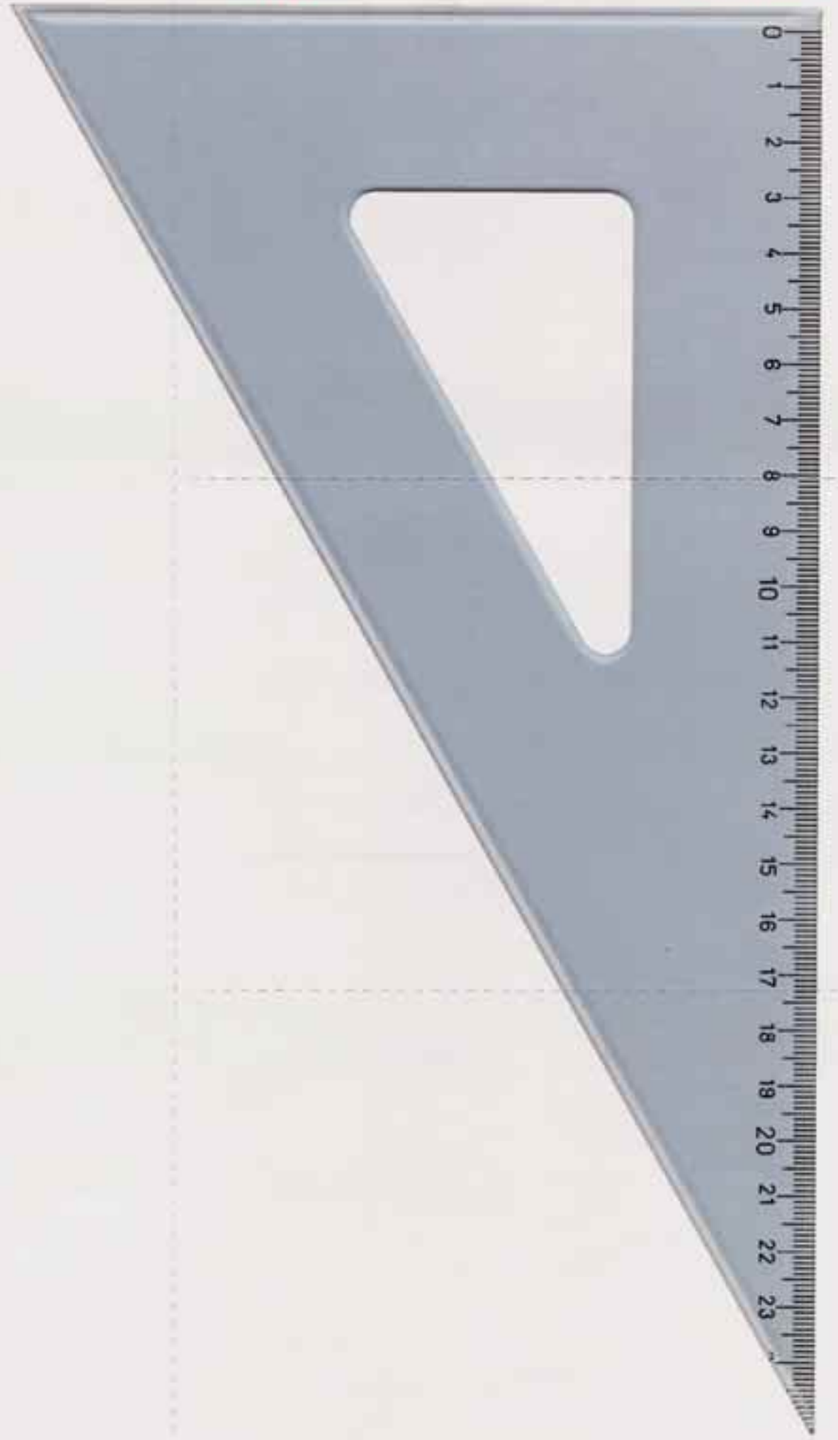
Bolzano 0471/630630
Mestre-Venezia-Padova 049/8791970
Perugia 075/5002715
Pistoia 0573/975458
Bergamo 035/4540450
Reggio Emilia 0522/673253
Udine 0432/480404
Torino 011/5628030
Trento 0461/928900
Verona 045/567086

France 1/40127717
U.S.A. 212/6733434
Australia 02/96884700
03/96022320
Singapore 65/2211822
Regional office

Austria 01/5354075
Belgium 02/7560890
Denmark 45/45761516
Germany 089/298165-0
030/8804790
Great Britain 0171/3232325
01753/670045
Holland 010/4229044
020/8430466
Ireland 01/2943669
New Zealand 04/3850258
Portugal 02/6190835

Spain 93/4124635
Sweden 08/6670555
Switzerland 041/7905454
Hong Kong 852/28985777
Indonesia 6221/5304878
Japan 03/37575142
34331321
Philippines 632/8456560
Thailand 662/3928831-2
Turkey 212/2466559
2599351

abbonarsi a domus (a subscription to domus)



è un progetto conveniente
(is a plan for good value!)

Tariffe di abbonamento Italia

Desidero abbonarmi a domus

- ☐ Annuale (11 numeri) a **lire 120.000** anziché **lire 165.000**
- ☐ Annuale studenti (11 numeri) a **lire 110.000** anziché **lire 165.000**
  (allegare sempre la dichiarazione di iscrizione alla facoltà)

L'abbonamento deve iniziare dal numero (mese) .....

Effettuate la spedizione al seguente nominativo (scrivere in stampatello):

Cognome ..... Nome .....

Indirizzo ..... N° .....

Località ..... Cap. ..... Prov. .....

Telefono ..... Fax .....

Scelgo la seguente modalità di pagamento:

- ☐ Bollettino postale che mi invierete:
- ☐ Allego assegno non trasferibile intestato a Editoriale Domus Spa.
- ☐ Addebitate l'importo dovuto sulla mia carta di credito: American Express ☐ Diners ☐ Visa ☐

Carta N. ..... Scad. .....

Firma ..... Data .....

Offerta valida solo per l'Italia

La informiamo, ai sensi della legge 675/96, che i suoi dati sono oggetto di trattamento prevalentemente informatico, ai soli fini della corretta gestione del suo abbonamento e di tutti gli obblighi che ne conseguono. I suoi dati anagrafici potranno essere utilizzati inoltre per finalità di promozione commerciale dalla nostra Azienda e da quelle ad essa collegate. A lei competono tutti i diritti previsti dall'art. 13 della legge sopra citata. Responsabile del trattamento è l'Editoriale Domus S.p.A. via A. Grandi 5/7, 20089 Rozzano (MI).

P. 019

NON AFFRANCARE

Affrancatura ordinaria a carico del destinatario da addebitarsi sul conto di Credito n. 7377 presso l'Ufficio Postale di Milano A.D. (Aut. Dir. Prov. P.T. N. 2/607761/TM/7377 del 17/4/85)

EditorialeDomus
Servizio Abbonati
Casella Postale 13080
20130 MILANO MI

L'abbonamento in linea diretta.

Quest'anno abbonati per telefono: è veloce, sicuro e completamente gratuito. Basta telefonare al numero verde

Numero Verde 167-001199

riservato esclusivamente al servizio abbonati dal lunedì al venerdì dalle 14 alle 22. Potrai rivolgerti a questo numero o al nostro sito internet http://www.edidomus.it anche per avere informazioni immediate sulla situazione del tuo abbonamento.

Oppure invia una e-mail a uf.abbonamenti@edidomus.it o un fax al numero 02-82472383

abbonamenti 1998/99

(abbonarsi a domus è un progetto conveniente!)

(a subscription to domus is a plan for good value!)

subscriptions 1998/99

Subscription rates outside Italy

I would like a subscription to domus

- ☐ Annual (11 issues) **US $ 135**
- ☐ Annual (11 issues) **DM 220**
- ☐ Airmail annual **US $ 180**
- ☐ Airmail annual **DM 299**

Please enter the subscription from issue n. (month) .....

Please send the subscription to the following address (please write in block letters):

Name ..... Surname .....

Number & Street .....

Town ..... Postal code .....

State/Region ..... Country .....

Telephone ..... Fax .....

- ☐ I enclose a cheque addressed to: Editoriale Domus, via A. Grandi, 5/7 - 20089 Rozzano - (Milano) - Italy
- ☐ I have paid by International money order on your account n. 5016352/01 - c/o Comit - Assago Branch - (Milano) - Italy
- ☐ Please charge my credit card the amount of: .....
  American Express ☐ Diners ☐ Mastercard/Eurocard ☐ Visa ☐

Card N. ..... Expires .....

Signature ..... Date .....

According to the Law 675/96, we should like to inform you that your private data will be computer-processed by Editoriale Domus only to the purpose of properly managing your subscription and meeting all obligations arising therefrom. In addition, your private data may be used by Editoriale Domus and related companies to the purpose of informing you of new publications,offers and purchase opportunities. You are entitled to all and every right in conformity with Clause 13 of the above mentioned Law. Editoriale Domus S.p.A. via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano (MI) Italy is responsible for processing your private data.

P. 019

PLEASE AFFIX POSTAGE

EditorialeDomus
Subscription Department
P.O. BOX 13080
I-20130 MILANO
ITALY

Don't forget you can also subscribe through:

Phone: + 39 - 02 - 82472276

Fax: + 39 - 02 - 82472383

e-mail: subscriptions@edidomus.it

If you want on line information about your subscription check it on our web site: http://www.edidomus.it

EditorialeDomus

Fuori dagli uffici, dai cartellini da timbrare, fuori dalle convenzioni c'è L.W.S Lazy Working Sofa di Cassina. Più che un divano una piattaforma attrezzabile con piani d'appoggio, punti luce e prese per fax, modem e computer. Per lavorare e soprattutto vivere, meglio.

Oasis.

LWS LAZY WORKING SOFA. DESIGN PHILIPPE STARCK. **CASSINA** S.p.A. 20036 MEDA, MILANO. **TEL.** 0362 3721 **FAX** 0362 342246. **www.**cassina.it **E-MAIL:** info@cassina.it

Cassina

Fantoni Spa
33010 Osoppo /Udine Italy
Telefono +39 0432 9761
Telefax +39 0432 986246
Telex 450053
e.mail: info@fantoni.it
www.fantoni.it

Mèta Sistema per ufficio
design: Mario Broggi+Michael Burckhardt

www.fantoni.it

mèta design

Il lavoro come esperienza totale, coesistenza di pensiero, azione e crescita quotidiana. Lo spazio del lavoro come sintesi di architettura e tecnologia, cultura del fare e dell'abitare, scenario in costante mutamento. Mèta è la ricerca Fantoni - premiata con il Compasso d'Oro 1998 - che diviene ancora una volta innovazione, evoluzione, desiderio di andare oltre. Richiedete il nuovo catalogo al numero +39 0432 976471.

fantoni

Domus Subscription & Distribution Agencies

• indicates domestic distributors

Argentina

• Libreria Tecnica C.P. 67
Florida 683 Local 18
1375 BUENOS AIRES
Tel. 01-3146303 Fax 01-3147135

Australia

• Europress Distributors Pty Ltd
119 McEvoy Street Unit 3
2015 ALEXANDRIA NSW
Tel. 02-6984922 Fax 02-6987675

Gordon & Gotch
Huntingdale Road 25/37
3125 BURWOOD VIC
Tel. 03-98051650
Fax 03-98888561

Perimeter
190 Bourke Street
3000 MELBOURNE VIC
Tel. 03-96633119
Fax 03-96634506

Magazine Subscription Agency
20 Booralie Road
2084 TERREY HILLS NSW
Tel./Fax 02-4500040

ISA Australia
P.O. Box 709
4066 TOOWONG QLD
Tel. 07-33717500
Fax 07-33715566

Austria

• Morawa & Co. KG.
Wollzeile 11
WIEN 1
Tel. 01-51562 Fax 01-5125778

Jos A. Kienreich
Sackstraße 6
8011 GRAZ
Tel. 0316-826441

Georg Prachner KG
Kärntnerstraße 30
1015 WIEN
Tel. 01-5128549 Fax 01-5120158

Minerva
Sachsenplatz 4/6
1201 WIEN
Tel. 01-3302433 Fax 01-3302439

Belgium

• AMP
1, Rue de la Petite Ile
1070 BRUXELLES
Tel. 02-5251411 Fax 02-5234863

Naos Diffusion SA
Rue des Glands 85
1190 BRUXELLES
Tel. 02-3435338 Fax 02-3461258

S.P.R.L. Studio Spazi Abitati
55, Avenue de la Constitution
1083 BRUXELLES
Tel. 02-4255004 Fax 02-4253022

Office International des Periodiques
Kouterveld 14
1831 DIEGEM
Tel. 02-7231282 Fax 02-7231413

Standaard Boekhandel
Industriepark Noord 28/A
9100 SINT NIKLAAS
Tel. 03-7603287 Fax 03-7779263

Brazil

• Distribuidora Leonardo da Vinci Ltda
Av. Ibijau 204
04524 SAO PAULO
Tel. 011-53163992
Fax 011-55611311

Informational
P.O. Box 9505
90441-970 PORTO ALEGRE RS
Tel. 051-3344524 Fax 3344018

Santoro Editora
Rua 7 de Setembro 63 Sala 202
20050-005 RIO DE JANEIRO RJ
Tel. 021-2523909
Fax 021-2527078

Canada

Periodica
C.P. 444
OUTREMONT QUE H2V 4R6
Tel. 514-2745468 Fax 514-2740201

Chile

• Libro's Soc. Ltda
Clasificador 115 Correo Central
SANTIAGO
Tel. 02-23577337
Fax 02-2357859

Colombia

• Peinternational
Maria Costanza Carvajal
Calle 90 18-31
SANTA FE' DE BOGOTA'
Tel. 01-6168529 Fax 01-6166864

Luis Antonio Puin Alvarez
Avenida 25 C # 3 35/37
BOGOTA'
Tel. 01-3426401

C.S.I.

Mezhdunarodnaya Kniga
39 Bolshaya Yakimanka Street
117049 MOSCOW
Tel./Fax 095-2384634

Czech Republic

• Mediaprint & Kapa
Pressegrosso s.r.o.
Na Jarove 2
130 00 PRAHA 3
Tel. 02-6848547 Fax 02-6848618

Linea Ubok
Na Prikope 37
11349 PRAHA 1
Tel. 02-24228788
Fax 02-24228293

Cyprus

• Hellenic Distribution Agency Ltd
Chr. Sozou 2E
P.O. Box 4508
NICOSIA
Tel. 02-444488 Fax 02-473662

Denmark

• Dansk Bladdistribution A/S
Ved Amagerbanen 9
2300 COPENHAGEN S
Tel. 31543444 Fax 31546064

Arnold Busk
Købmagergade 29
1140 COPENHAGEN K
Tel. 33122453 Fax 33930434

Rhodos
Strangate 36
1401 COPENHAGEN K
Tel. 31543060 Fax 32962245

Finland

• Akateeminen Kirjakauppa
Stockmann/Akatemineen Kirjakauppa
P.O. Box 23
00371 HELSINKI
Tel. 09-1214330 Fax 09-1214241

Lehtimarket Oy
Nokiantie 2-4 P.O. Box 16
00511 HELSINKI
Tel. 0-716022 Fax 0-7533468

Suomalainen Kirjakauppa
P.O. Box 2
01641 VANTAA
Tel. 09-8527880
Fax 09-8527990

France

• Nouvelles Messageries de la resse Parisienne NMPP
52, Rue Jacques Hillairet
75612 PARIS
Tel. 01-49287042
Fax 01-49287622

Dawson France
Rue de la Prairie
Villebon-sur-Yvette
91871 PALAISEAU CEDEX
Tel. 01-69104700
Fax 01-64548326

Documentec
58, Boulevard des Batignolles
75017 PARIS
Tel. 01-43871422
Fax 01-42939262

Germany

• W.E. Saarbach GmbH
Hans Böckler Straße 19
50354 HÜRT HERMÜLHEIM
Tel. 02233-79960
Fax 02233-799610

Mayer'sche Buchhandlung
Matthiashofstraße 28-30
52064 AACHEN
Tel. 0241-4777470
Fax 0241-4777479

Lange & Springer
Otto-Suhr-Allee 26/28
10585 BERLIN
Tel. 030-340050
Fax 030-3420611

Wasmuth GmbH
Pfalzburger Straße 43/44
10717 BERLIN
Tel. 030-8630990
Fax 030-86309999

Bonner Presse Vertrieb
Limpericher Straße 10
53225 BONN
Tel. 0228-400040 Fax 0228-4000444

Graff Buchhandlung
Neue Straße 23
38012 BRAUNSCHWEIG
Tel. 0531-480890
Fax 0531-46531

Walther König GmbH
Heinrich-Heine-Allee 15
40213 DÜSSELDORF
Tel. 0211-136210
Fax 0211-134746

Sautter & Lackmann
Admiralitätstraße 71/72
20459 HAMBURG
Tel. 040-373196 Fax 040-365479

Mode....Information
Heinz Kramer GmbH
Pilgerstraße 20
51491 KÖLN OVERATH
Tel. 02206-60070
Fax 02206-600717

L. Werner Buchhandlung
Theatinerstraße 44 II
80333 MÜNCHEN
Tel. 089-226979
Fax 089-2289167

Karl Krämer
Rotebühlstraße 40
70178 STUTTGART
Tel. 0711-669930
Fax 0711-628955

Konrad Wittwer GmbH
Postfach 10 53 43
70173 STUTTGART
Tel. 0711-25070
Fax 0711-2507350

Otto Harrassowitz
Taunusstraße 5
65183 WIESBADEN
Tel. 0611-5300 Fax 0611-530560

Great Britain

• USM Distribution Ltd
86 Newman Street
LONDON W1P 3LD
Tel. 0171-3968000
Fax 0171-3968002

Dawson UK Ltd
Cannon House Park Farm Road
FOLKESTONE CT19 5EE
Tel. 0303-850101 Fax 0303-850440

DLJ Subscription Agency
26 Evelyn Road
LONDON SW19 8NU
Tel. 0181-5437141 Fax 0181-5440588

Motor Books
33 St'Martins Court
LONDON WC2N 4AL
Tel. 0171-6365376
Fax 0171-4972539

R.D. Franks Ltd
Kent House
Market Place Oxford Circus
LONDON W1N 8EJ
Tel. 0171-6361244
Fax 0171-4364904

Blackwell's Periodicals
P.O. Box 40
Hythe Bridge Street
OXFORD OX1 2EU
Tel. 01865-792792
Fax 01865-791438

Greece

• Hellenic Distribution Agency Ltd
1 Digeni Street
17456 ALIMOS
Tel. 01-9955383 Fax 01-9936043

G.C. Eleftheroudakis SA
17 Panepistimioy Street
10564 ATHENS
Tel. 01-3314180 Fax 01-3239821

Papasotiriou SA
35 Stournara Street
10682 ATHENS
Tel. 01-33029802
Fax 01-3848254

Studio Bookshop
32 Tsakolof Street Kolonaki
10673 ATHENS
Tel. 01-3622602 Fax 01-3609447

Holland

• Betapress BV
Burg. Krollaan 14
5126 PT GILZE
Tel. 0161-457800
Fax 0161-452771

Bruil Tijdschriften
Postbus 100
7000 AC DOETINCHEM
Tel. 08340-24033
Fax 08340-33433

Kooyker Booksellers
Korevaarstraat 8 B
2311 JC LEIDEN
Tel. 071-160560 Fax 071-144439

Swets Subscription Service
P.O. Box 830
2160 SZ LISSE
Tel. 0252-435111
Fax 0252-415888

Bruil & Van de Staaij
Postbus 75
7940 AB MEPPEL
Tel. 0522-261303 Fax 0522-257827

Hong Kong

Apollo Book
27-33 Kimberly Road
2nd Floor Flat A
Wing Lee Bldg KOWLOON
Tel. 03-678482 Fax 03-695282

Hungary

Librotrade Kft
P.O. Box 126
1656 BUDAPEST
Tel. 01-2561672 Fax 01-2568727

India

Globe Publications Pvt Ltd
B 13 3rd Floor A Block
Shopping Complex
Naraina Vihar Ring Road
NEW DELHI 110 028
Tel. 011-5460211
Fax 011-5752535

Iran

Jafa Co Ltd
P.O. Box 19395
4165 TEHRAN
Fax 6406441

Israel

• Literary Transactions Ltd
c/o Steimatzky Ltd
11 Rehov Hakishon
51114 BNEI BRAK
Tel. 03-5794579 Fax 03-5794567

Teldan
7 Derech Hashalom
67892 TEL AVIV
Tel. 03-6950073 Fax 03-6956359

Japan

• Yohan
14-9 Okubo 3 Chome
Shinjuku-Ku
TOKYO 160
Tel. 03-32080181 Fax 03-32090288

Segawa Books
2-59 Yamazoe-Cho
Chikusa-Ku
NAGOYA
Fax 052-7636721

AD Shoseki Boeki
C.P.O. Box 1114
OSAKA 530-91
Tel. 06-4480809 Fax 06-4483059

Asahiya Shoten Ltd
C.P.O. Box 398
OSAKA 530-91
Tel. 06-3766650

Bookman's Co. Ltd.
1-18 Toyosaki 3-Chome
Oyodo-Ku OSAKA 531
Tel. 06-3714164 Fax 06-3714174

Elm & Co
18-6 Takadono 3 Chome
Asaki-Ku
OSAKA 535
Tel. 06-9522857

Hakuriyo Co Ltd
1-15-17 Shimanouchi Chuo-Ku
OSAKA 542
Tel. 06-2525250 Fax 06-2525964

Kitao Publications Trading Co Ltd
2-3-18 Nakanoshima Kita-Ku
OSAKA 530
Tel. 06-2035961 Fax 06-2223590

Kaigai Publications Co Ltd
P.O. Box 5020 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32924271 Fax 03-2924278

Kinokuniya Co Ltd
P.O. Box 55 Chitose
TOKYO 156
Tel. 03-34390124 Fax 03-34391094

Maruzen Co Ltd
P.O. Box 5050 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32758591
Fax 03-32750657

Milos Book Service
3-22-11 Hatchobori Chuo-Ku
TOKYO 104
Tel. 03-35513790 Fax 03-35513687

Pacific Books
Morikawa Bldg.
7-4 Idabashi 1 Chome
Chiyoda-Ku TOKYO 102
Tel. 03-32623962 Fax 03-32624409

Shimada & Co Inc
9-15 Minami-Ayoama 5-Chome
Kyodo Bldg. Shin Ayoama 5F
Minato-Ku
TOKYO 107
Tel. 03-34078317 Fax 03-34078340

The Tokodo Shoten
Nakauchi Bldg.
7-6 Nihonbashi 1 Chome
Chuo-Ku
TOKYO 103
Tel. 03-32721966 Fax 03-32788249

Tokyo Book Center Co Ltd
3-12-14 Sendagaya Shibuya-Ku
TOKYO 151
Tel. 03-34041461 Fax 03-34041462

Korea

• M&G&H Co
Suite 901 Pierson Bldg.
Chin Mijn Ro 2 Ka
Chongro-Ku
SEOUL 110-062
Tel. 02-7542881 Fax 02-7354028

Seoul Subscription Service Inc
Youido P.O. Box 174
SEOUL 150-601
Tel. 02-7801094 Fax 02-7843980

Lebanon

• Messageries du Moyen Orient
B.P. 11
6400 BEYROUTH
Tel. 01-447526 Fax 01-492625

Luxembourg

• Messageries Paul Kraus
11, Rue Christoph Plantin
1020 LUXEMBOURGH
Tel./Fax 499888444

Malta

• Miller Distributors Ltd
Miller House
Tarxien Road Airport Way
LUQA
Tel. 664488 Fax 676799

Mexico

Agencia de Suscripciones SA de CV
Av. 16 de Septiembre 6-402
Col. Centro
06000 MEXICO DF
Tel. 064-140423 Fax 064-152413

New Zealand

• The Fashion Bookery
P.O. Box 35-621 Browns Bay
AUCKLAND 10
Tel. 09-4786324 Fax 09-4155650

Ebsco NZ Ltd
Private Bag 99914
Newmarket
AUCKLAND
Tel. 09-5248119 Fax 09-5248067

Poland

•Pol-Perfect Poland
Ul. Samarytanka 51
03588 WARSZAWA
Tel./Fax 022-6787027

Ars Polona
P.O. Box 1001
00950 WARSZAWA
Tel. 022-261201 Fax 022-266240

Portugal

•Johnsons International
News Portugal Lote 1 A
Rua Dr. Jesé Espirito Santo
1900 LISBOA
Tel. 01-8371739 Fax 01-8370037

Livraria Ferin Lda
Rua Nova do Almada 72
1200 LISBOA
Tel. 01-3424422 Fax 01-3471101

Principate of Monaco

• Presse Diffusion
Boite Postale 479
98012 MONACO CEDEX
Tel. 93101200 Fax 92052492

Romania

• S.C.IBC. Hiparion
Str. Muresului 14
3400 CLUJ NAPOCA
Tel. 064-414004 Fax 064-414521

Singapore

• Page One The Bookshop Ltd
Blk 4 Pasir Panjang Road
0833 Alexandra Distripark
0511 SINGAPORE
Tel. 2730128 Fax 2730042

South Africa

• Mico L'Edicola Pty Ltd
66 Grant Avenue
2192 NORWOOD
Tel. 011-4831960 Fax 011-7283217

International Subscription Service
P.O. BOX 41095 Craighall
2024 JOHANNESBOURG
Tel. 011-6466558
Fax 011-6466565

Spain

• Comercial Atheneum SA
Joventud 19
08830 SANT BOI DE LLOBREGAT
Tel. 03-6544061 Fax 03-6401343

Diaz de Santos SA
Calle Balmes 417-419
08022 BARCELONA
Tel. 03-2128647 Fax 03-2114991

LLibreria La Ploma
Calle Sicilia 332
08025 BARCELONA
Tel. 03-4579949

Promotora de Prensa Int. SA
Diputacion 410 F
08013 BARCELONA
Tel. 03-2451464 Fax 03-2654883

A.Asppan
C/Dr. Ramon Castroviejo 63
Local
28035 MADRID
Tel. 01-3733478 Fax 01-3737439

Mundi Prensa Libros SA
Castello 37
28001 MADRID
Tel. 01-4313222 Fax 01-5753998

Publicaciones de Arquitectura y Arte
General Rodrigo 1
28003 MADRID
Tel. 01-5546106 Fax 01-5532444

Xarait Libros
P. S.Francisco de Sales 32
28003 MADRID
Tel. 01-5341567 Fax 01-5350831

Sweden

• Bror Lundberg Eftr. AB
Kungstensgatan 23
P.O. Box 19063
10432 STOCKHOLM
Tel. 08-6129680 Fax 08-6122790

BTJ Tidschriftscentralen
BTJ INFO & MEDIA
Traktorvägen 11
22182 LUND
Tel. 046-180000 Fax 046-180125

Wennergren Williams
P.O. Box 1305
17125 SOLNA
Tel. 08-7059750 Fax 08-270071

Switzerland

• Kiosk AG
Hofackerstraße 40
4132 MUTTENZ
Tel. 061-4672339
Fax 061-4672961

• Naville SA
38-42 Avenue Vibert
1227 CAROUGE-GE
Tel. 022-3080444 Fax 022-3080429

• Melisa
Via Vegezzi 4
6901 LUGANO
Tel. 091-9238341
Fax 091-9237304

Herbert Lang & Cie AG
CH 3000 BERN 9
Tel. 031-3108484
Fax 031-3108494

Dynapress Marketing SA
38 Avenue Vibert
1227 CAROUGE
Tel.022-3080870
Fax 022-3080859

Cumulus Fachbuchhandlung AG
Hauptstraße 84
5042 HIRSCHTHAL
Tel. 062-7213562
Fax 062-7210268

Librairie Payot
Case Postale 3212
1002 LAUSANNE
Tel. 021-3413231
Fax 021-3413235

R.J. Segalat
4, rue de la Pontaise
1018 LAUSANNE 18
Tel. 021-6483601
Fax 021-6482585

Freihofer AG
Weinbergstrasse 109
80333 ZÜRICH
Tel. 01-3634282 Fax 01-3629718

Stäheli's Bookshop Ltd
Bederstraße 77
8021 ZÜRICH
Tel. 01-2013302 Fax 01-2025552

Taiwan

• Chii Maw Enterprise Co Ltd
P.O. Box 24-710
TAIPEI
Tel. 02-7781678 Fax 02-7782907

Thailand

• Central Books Distrib. Ltd
306 Silom Road
10500 BANGKOK
Tel. 02-2355400 Fax 02-2378321

Turkey

• Yab Yay Yayincilik Sanay Ltd
Besiktas Barbaros Bulvari 61 Kat 3 D3
BESIKTAS ISTAMBUL
Tel. 0212-2583913 Fax 0212-2598863

Bilimsel Eserler Yayincilik
Siraselviler Cad. 101/2
80060 TAKSIM ISTAMBUL
Tel. 0212-2434173
Fax 0212-2494787

U.S.A.

• Speedimpex Usa Inc
35-02 48th Avenue
LONG ISLAND CITY NY
11101-2421
Tel. 0718-3927477
Fax 0718-3610815

• Overseas Publishers Rep.
47 West 34th Street Rooms 625/629
NEW YORK NY D7
Tel. 0212-5843854 Fax 0212-4658938

Ebsco Subscription Services
P.O. Box 1943
BIRMINGHAM AL 35201-1943
Tel. 0205-9911234
Fax 0205-9911479

International Subscription Inc.
30 Montgomery Street 7th floor
JERSEY CITY NJ 07302
Tel. 0201-4519420
Fax 0201-4515745

Readmore Inc
22 Cortland Street
NEW YORK NY 10007
Tel. 0212-3495540 Fax 0212-2330746

Faxon Illinois Service Center
1001 W. Pines Road
OREGON IL 61061-9570
Tel. 0815-7329001 Fax 0815-7322123

Silver Visions Publishing Co
1550 Soldiers Field Road
02135 BRIGHTON MA
Tel. 0617-7872939
Fax 0617-7872670

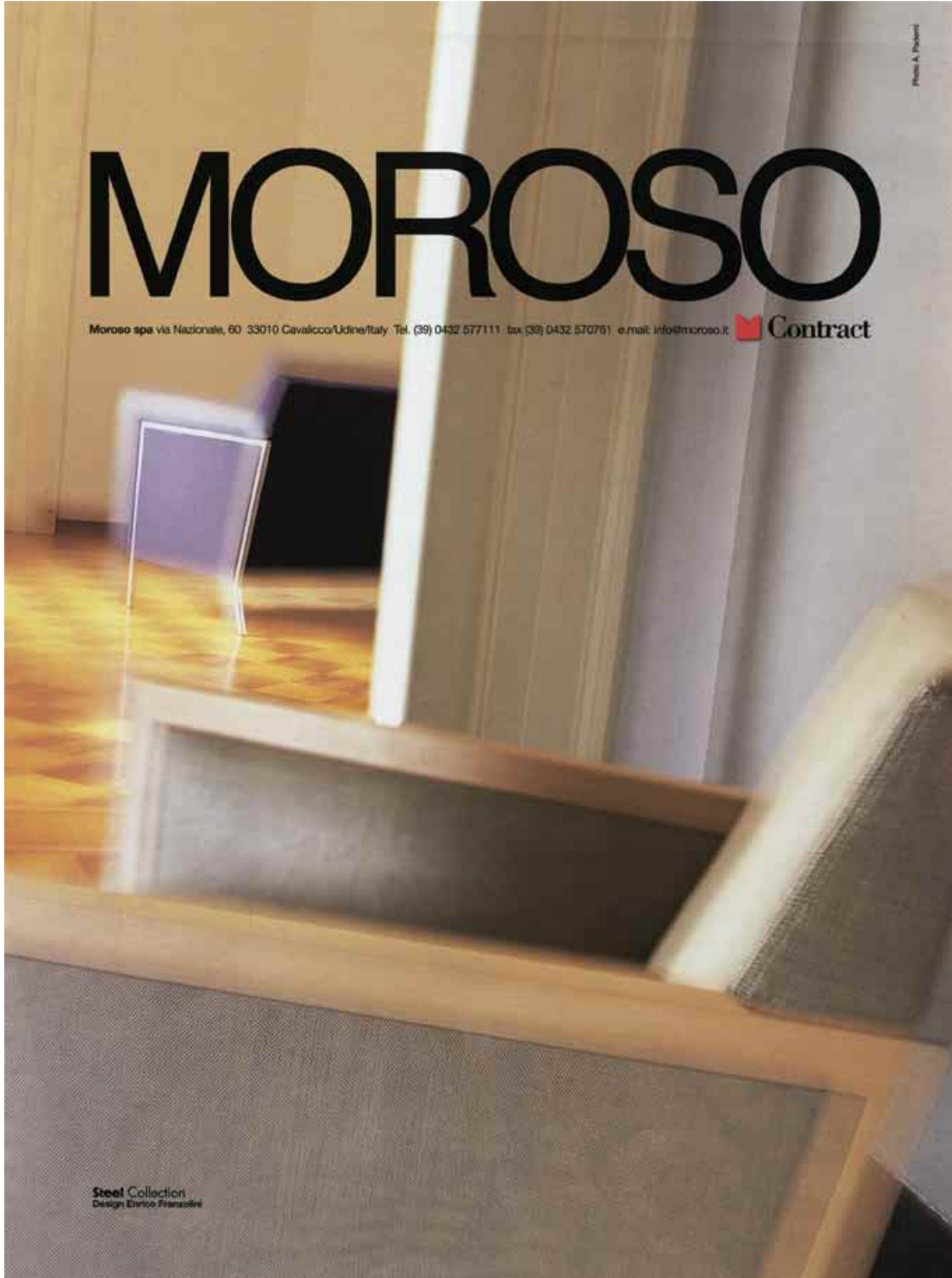
The Faxon Company Inc
15 Southwest Park
WESTWOOD MA 02090
Tel. 800-9993594
Fax 0617-3299875

Venezuela

• Edital SA
Calle Negrin Edif. Davolca
Planta Baja Apt. 50683
1050 CARACAS
Fax 02-7621648

• Only for Usa & Canada

.DOMUS (USPS 7010107) is published for US$ 135 per year by Editoriale Domus Spa - Via Achille Grandi 5/7 - 20089 Rozzano - Italy and distributed by Speedimpex USA Inc. Periodicals Postage Paid at Long Island City NY 11101. Postmaster: send address changes to DOMUS c/o Speedimpex USA Inc, 35-02 48th Avenue Long Island City NY 11101-2421



Moroso. Un contract universale

Come coniugare le performances tecniche con un design sempre innovativo e creativo.

A cinquant'anni dalla sua fondazione, Moroso conserva ancora lo spirito e lo stile che hanno dato origine al design e all'industria del mobile italiani. Il piccolo atelier rughese degli inizi si è trasformato in un marchio conosciuto a livello internazionale, la perfetta equilibria tra la produzione più innovativa e un'attenzione ai dettagli caratteristica delle imprese artigiane.

La grande opportunità è arrivata nel 1990 quando gli armatori del gruppo londinese P&O decisero di varare la prima di una serie di navi da crociera di lusso, la Crown Princess. Moroso in quest'occasione ha fornito 3.000 imbottiti, con un numero sempre maggiore di modelli speciali. Poi altre opere importanti hanno contribuito a elevare le abilità di Moroso nel campo del contract ma aver acquisito l'appalto dei cantieri navali più complessi dal punto di vista tecnologico è stato sicuramente un vantaggio. Per soddisfare i requisiti necessari - resistenza al fuoco, uso intenso, adattamento agli spazi più difficili - la società ha sviluppato nuovi processi produttivi, ha selezionato i materiali, ha istituito un ufficio ricerca interno e un laboratorio per i prototipi e ha organizzato la rete di vendita con il massimo rigore.

Moroso è stata la prima azienda italiana, nel campo dei mobili imbottiti ad aver ricevuto, nel luglio 1994, il certificato ISO 9001; ora è presente a livello mondiale, in tutti i settori: uffici e banche (Procter & Gamble a Londra, sede centrale della Coca Cola ad Atlanta, Commerzbank ad Amsterdam), aeroporti (Denver Airport, KLM Schiphol), hotel (Sheraton, Holiday Inn, Club Med), centri sportivi (Duska City Dome, Golf Club Dubai, Sydney Convention Centre), punti vendita e showroom (Virgin Bride, Rolls Royce UK, Rolex). I modelli standard vengono utilizzati in molte occasioni e possono essere variamente personalizzati grazie a un'ampia scelta di rivestimenti: 42 colori di pelle, una collezione esclusiva di tessuti Bono retardant oltre alle 500 varianti di tessuti della collezione Moroso . In altre occasioni gli stessi modelli vengono modificati, su richiesta del cliente, appositamente prodotti su misura come quelli per il nuovo Teatro di Udine per esempio, sporto recentemente: il prototipo è stato eseguito secondo il progetto concepito dall'architetto Giacomozzi Moore, ma allo stesso tempo è stata data particolare attenzione alla comodità, alla percentuale di assorbimento del suono e al modo in cui le poltrone sono fissate al pavimento, conoscenze che fanno parte del know-how specifico aziendale.

Ma i prodotti di alta qualità non sono necessariamente costosi. La flessibilità dell'azienda e la sua organizzazione permettono di lavorare anche entro budget limitati.

La scelta di un modello Moroso è essenzialmente una questione di cultura e di gusto: non volendo sacrificare il design in favore delle prestazioni, Moroso continua la sua ricerca e le sue riflessioni.

Cercare di attribuire un aspetto più positivo agli spazi pubblici, a volte troppo freddi e senza identità, e dare loro espressività e confort è di fatto uno dei motivi per cui spesso Moroso viene scelta.

P&O, Reception Area,
London, Interior design ORMS

▲ Arch. Renzo Piano
P&O Crown Princess

▲ Grand Princess

▲ **Novecento**
design Antonio Citterio

▲ **Ritz**
design Antonio Citterio

Moroso. A universal contract

How to conjugate technical performances with a constantly renewing creative design

Fifty years after its creation, Moroso still keeps the spirit and style which generated Italian design and furniture industry.

The small local atelier of the origins turned out to be an internationally renowned brand, perfectly balancing innovative manufacturing and craftsmanlike care of details.

The opportunity arrived in 1990, at the time the shipowners Princess Cruises of London group P&O, decided to launche the first of a series of luxury cruise liners, the Crown Princess. The experience and success gained brought in a number of collaborations with several other shipowners, up to the latest launch: the Grand Princess, once again for P&O, is the biggest ship ever built (109.000 tons, more than 3000 passengers), for which Moroso provided 3000 seatings, with an increasing number of special models.

Some other important works contributed to rise Moroso's abilities in the field of contract. Undertaking the most technically complex yards was an undoubted benefit.

To satisfy the required performances - fire-resistance, intensive use, fitting to the most complex spaces - the company developed new manufacturing processes, selected materials, arranged an internal research office and a prototypes workshop, organized its sales network with the highest rigour.

First Italian company in the field of upholstery to attain the ISO 9001 certificate in 1994, Moroso is now worldwide present in all sectors: offices and banks (Procter & Gamble - London, Coca Cola headquarters - Atlanta, Commerzbank - Amsterdam), airports (Denver Airport, KLM Schiphol), hotels (Sheraton, Holiday Inn, Club Med), sport centres (Duska City Dome, Golf Club Dubai, Sidney Convention Centre), sales points and showrooms (Virgin Bride, Rolls Royce UK, Rolex). Standard models are employed in many occasions, and they can be as well personalized by using a wide range of coverings - 42 colours of leather, and fabrics from the Dedar Kvadrat collection; other times the same models are elaborated on the client's request - with sample leather, minimum 300 meters - sometimes, finally the pieces are made to measure like those for the new Theatre of Udine, just opened; the prototype conceived by the architect Giacomozzi-Moore was carried out according to its design, but, at the same time, with great care to confort, to the rate of sound absorption, to the way armchairs are fixed to the ground.

High quality products are not necessarily expensive.

The company's flexibility and its organization enable to work also within low budgets.

The choice of a Moroso model is essentially a matter of culture and taste. Far from sacrifying design in favour of performances, Moroso carries on its research and reflection. Giving positive values to public spaces, often too cold and featureless, blending liveliness into them through shapes, textures and colours, still remains Moroso's main target.

▲ **Teatro Nuovo Giovanni da Udine,** Udine, Italia
Arch. Lorenzo Giacomuzzi Moore

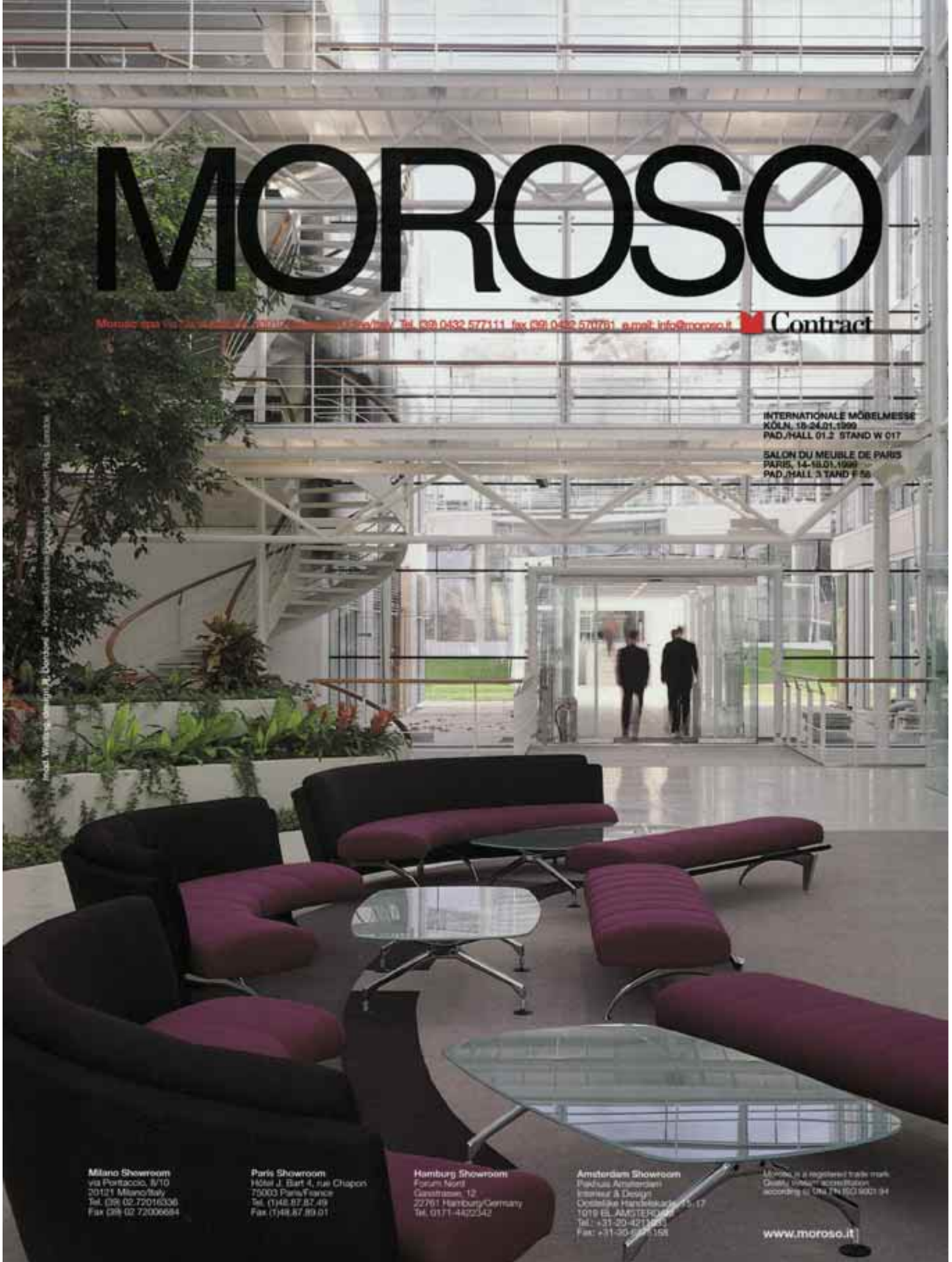
▼ **Foyer**
Moroso Design Center

◄ **Fleetech Television, London**
Interior designer Morey Smith

▶ **Size Ten**
design Ron Arad

▶ **Sauda Marina**
design
Javier Mariscal

▲ **Stool**
design Enrico Franzolini


MOROSO
Contract
INTERNATIONALE MÖBELMESSE
KÖLN, 18-24.01.1999
PAD./HALL 01.2 STAND W 017
SALON DU MEUBLE DE PARIS
PARIS, 14-18.01.1999
PAD./HALL 3 TAND F 58
Milano Showroom
via Pontaccio, 8/10
20121 Milano/Italy
Tel. (39) 02.72016336
Fax (39) 02 72006684
Paris Showroom
Hôtel J. Bart 4, rue Chapon
75003 Paris/France
Tel. (1)48.87.87.49
Fax (1)48.87.89.01
Hamburg Showroom
Forum Nord
Gasstrasse, 12
22761 Hamburg/Germany
Tel. 0171-4422342
Amsterdam Showroom
Pakhuis Amsterdam
Interieur & Design
Oostelijke Handelskade 15-17
1019 EL AMSTERDAM
Tel.: +31-20-4211[illegible]
Fax: +31-20-[illegible]158
Moroso is a registered trade mark.
Quality system accreditation
according to DNA TN ISO 9001 94
www.moroso.it

Progettare in modo
funzionale e creativo
è la semplicità
difficile a farsi.

Siete certi di avere al vostro fianco il partner migliore?

STARDUST: una scia di stelle firmata Mendini brilla nel firmamento LUXO.

Prendete un designer di fama internazionale come ALESSANDRO MENDINI e fatelo incontrare con la tecnologia LUXO: quello che accade è proprio davanti ai vostri occhi. STARDUST è una linea di lampade che proietta il design in una nuova dimensione: passando attraverso i piccoli fori di un nastro metallico la luce forma un sottile ricamo e crea delle originalissime decorazioni luminose. STARDUST: linee semplici e tradizionali di stile europeo abbinate a materiali innovativi danno vita ad oggetti unici nella forma e nel contenuto. STARDUST: una nuova scia di stelle brilla nel firmamento LUXO.

LUXO

Luxo Italiana S.p.A.

24030 Presezzo (Bergamo) - Via delle Mure, 1
Tel. 035/464818 - Fax 035/464817
E-mail: office@luxo.it - Internet: www.luxo.com

Soluzioni per un mondo complesso

progetto di comunicazione Franco Quercioli

Ferramenta
Elementi tecnici per il mobile

Che il nostro mondo sia sempre più sofisticato e complesso è un dato di realtà indiscutibile.
Nel mondo dell'arredo, ad esempio, fare buoni prodotti non basta più: è necessario aggiungere sempre nuovo valore.
La nostra risposta alla complessità.

CONFALONIERI®

Pomoli e maniglie	Complementi	Ferramenta	Maniglie	Maniglioni	Programma Coba
Pomoli e maniglie per mobili	Accessori e complementi d'arredo	Elementi tecnici per il mobile	Maniglie per porta e finestra	Maniglioni per interno ed esterno	Ausilii e accessori per spazi collettivi

UMBERTO CONFALONIERI & C. srl Via Preapi, 11 I-20034 Giussano (Milano) Tel. (0039) 0362.3535.1 con ric. aut. Fax (0039) 0362.851656 http://www.confalonieri.it e-mail: info@confalonieri.it

Ridefinite la vostra idea di automobile.

MULTIPLA FIAT.

SINGOLARE PLURALE.

Solo Multipla è multipla.

Berlina, station wagon, compatta, monovolume... Multipla è tutto questo e molto di più. Perché Multipla nasce unica: singolare nella forma, plurale nel carattere.

6 posti incredibili.

Sei sedili, tutti ugualmente comodi, disposti su due file. È una modularità totale, per adattarsi a te come nessun'altra. Il tutto in appena 3,99 m di lunghezza: 4 cm in meno di una Fiat Bravo.

Ogni giorno un'auto diversa.

Immagina quante possibilità: con un'auto così versatile e una capacità di carico da 430 a 1.300 litri sono praticamente infinite. Perché Multipla è come la desideri, anche grazie a un'infinità di accessori, tra cui il frigo di bordo e il navigatore.

Ti moltiplica la vita.

Multipla ti fa spaziare anche nelle motorizzazioni, con 4 versioni: 1.6 16v a benzina da 103 CV, turbodiesel 1.9 JTD a iniezione diretta da 105 CV, 1.6 16v Blupower a metano (autonomia 700 km), 1.6 16v Bipower con doppia alimentazione, a metano e benzina (autonomia totale circa 1.000 km).

E Multipla è multipla anche nei servizi: guidare Fiat significa infatti avere al proprio fianco TargaServices, una grande organizzazione che si prende cura di te e della tua Multipla quando e dove serve.

A partire da L. 29.900.000

Prezzo chiavi in mano esclusa I.P.T.E.T.

www.multiplafiat.com

LA PASSIONE CI GUIDA. FIAT

Lubrificazione specializzata

Benvenuti nel mondo dei servizi

TARGA Services

Compilate e spedite in busta chiusa a filo lmp, casella postale 1388 - 10100 Torino. Desidero ricevere il seguente materiale gratuito su Multipla (barrare una sola casella). ☐ *Il video informativo con Marco Paolini* ☐ *Il Multipiano su CD-Rom*

Cognome _____ *Nome* _____

Via _____ *N°* _____ *Località* _____

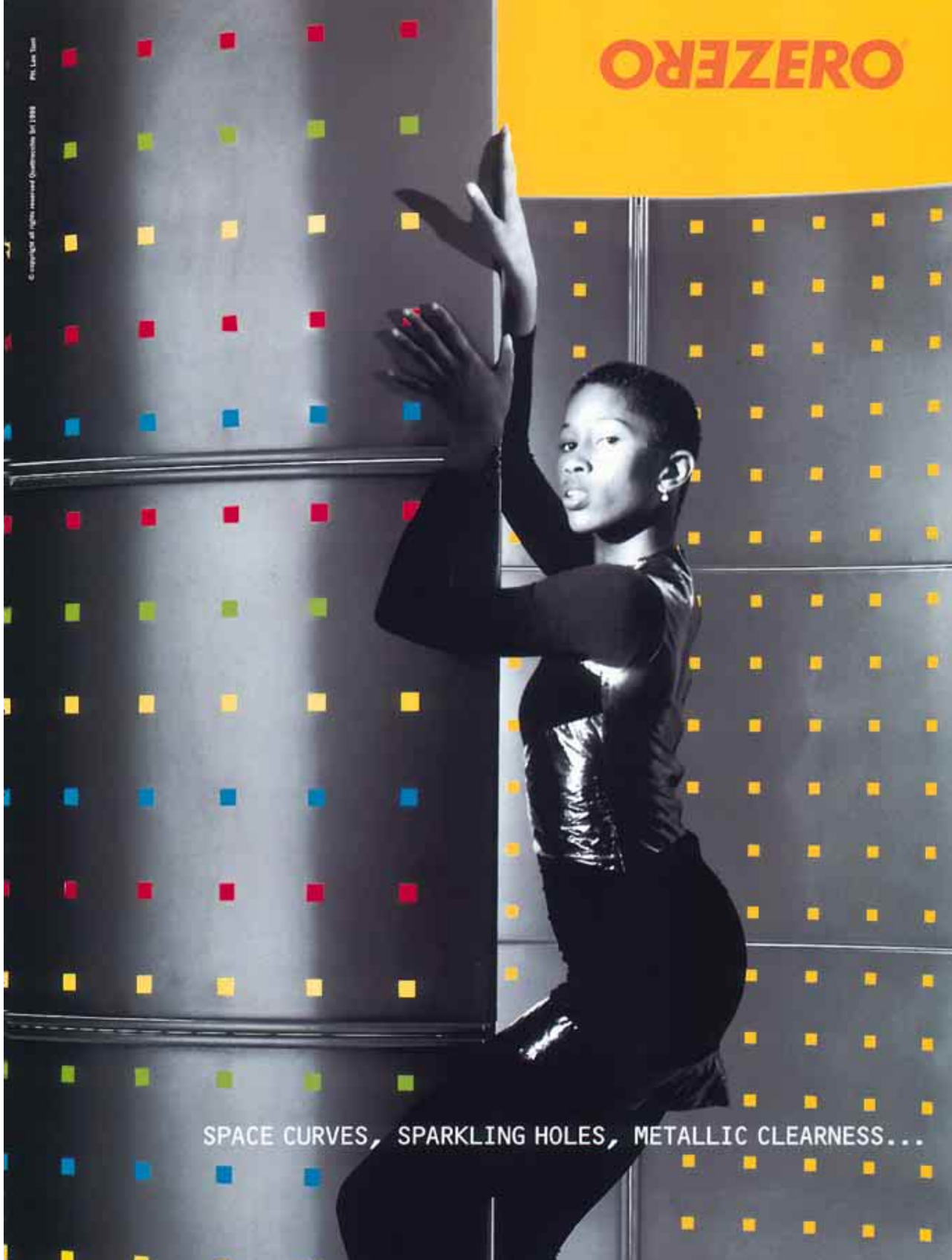
Prov. _____ *Cap* _____ *Tel* _____ *Professione* _____ *Età* _____

Informiamo (Legge 675/96) che i dati saranno utilizzati per l'invio del materiale richiesto e per aggiornare la banca dati di TargaServices S.r.l. usata per fini commerciali/promozionali e di marketing dei prodotti del gruppo Fiat. Se non desiderate dare il consenso all'aggiornamento della banca dati barrate la casella qui a lato: ☐

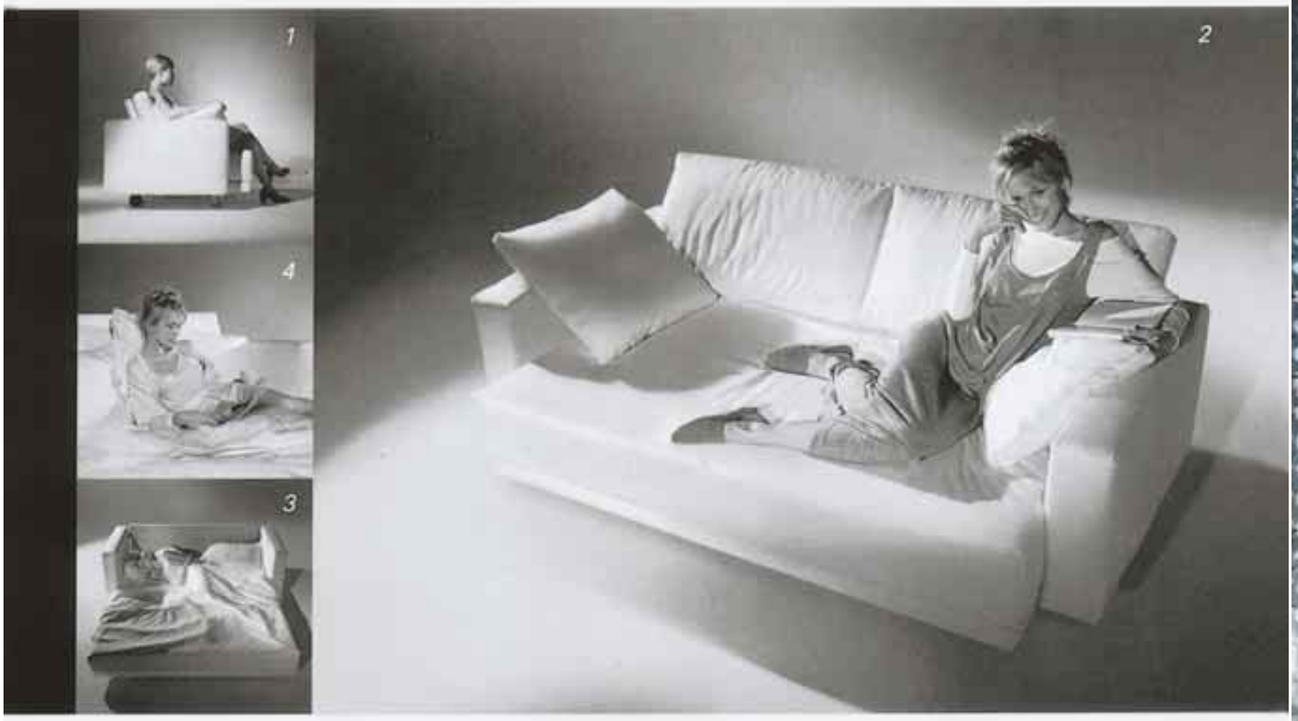
Designer Enzo Ciampolini

lamp International srl

Località Campomaggio - 53036 Poggibonsi (Siena) - Telefono 0039 0577 98 20 90 - Fax 0039 0577 98 23 25
www.lamp-international.it e-mail: illuminazione@lamp-international.it



PAOLO MOUSSE



Roger

Un prodotto, quattro funzioni: da divano a chaise-longue, da letto a dormeuse con due semplicissimi movimenti, grazie ad un esclusivo meccanismo brevettato. Completamente sfoderabile, la serie Roger è disponibile a due, tre e quattro posti e con un'ampia scelta di materassi e imbottiture. Un progetto di Guido Rosati, pensato per garantire il massimo comfort in ogni situazione.
Per fare conoscenza con Roger chiamate lo **031/756645.** BPA International - Via Meucci 1 - 22060 Cabiate (CO) - Fax 031/756650

BPA INTERNATIONAL

THE NEW-WORK PANELS

Design De Pas, D'Urbino, Lomazzi Cameo Carlo Poggio

Villa Erba Cernobbio:
Reception desk and installation made with ZERO Panels
in the Mario Bellini pavillions

Quattrocchio srl • Via Isonzo 51 • I - 15100 Alessandria • Tel. 0131 445361 • Fax 0131 68745
http://www.zerodisegno.it • e-mail:info@zerodisegno.it

ph. Leo Torri

© Copyright all rights reserved Quattrocchio Srl 1998

ORGZERO

AUSTRIA	T. 01.4862300
BELGIUM	T. 02.4748565
DENMARK	T. 39645042
DEUTSCHLAND	T. 069.97546402
FINLAND	T. 9.4777210
FRANCE	T. 1.49252424
GREECE	T. 1.6756001/2
JAPAN	T. 03.37575123
LITHUANIA	T. +370-7.220565
MEXICO	T. 6684366/4588
THE NETHERLANDS	T. 040.2818084
PORTUGAL	T. 02.9373082
SCHWEIZ	T. 01.7909075
SLOVENIA	T. 61.1324-095/065
SWEDEN	T. 8.9925600
TAIWAN	T. 886.7 3368386
USA	T. 401.724-4470

Abito chiaro.

Abito scuro.

Notte dopo notte gli apparecchi BEGA mettono nella giusta luce giardini, parchi, musei, strade ed edifici in generale.
Alla luce del giorno si integrano sobriamente nell'arredo urbano di ogni città grazie alle loro forme pulite ed essenziali.

Distributore per l'Italia:
ZUMTOBEL STAFF
ILLUMINAZIONE SRL
Direzione Commerciale
Via Pirelli 26
20124 Milano
tel. 02/ 66 74 51
fax. 02/ 66 74 57 77

BEGA

POSTFACH 3160
D - 58 689 MENDEN
GERMANY

Lancia Y 16v. L'elefantino nella sua forma migliore.

Cosa succede quando una Lancia Y elefantino fa ginnastica? E' semplice, diventa Lancia Y elefantino rosso 1.2 16v, l'auto modellata secondo i vostri desideri, tanto fuori quanto dentro. Sospensioni più rigide, cambio di tipo sportivo, cerchi in lega da 15" con pneumatici maggiorati. E poi, sedili in Alcantara* con tessuti di disegno sportivo, console centrale color titanio, volante e pomello del cambio in pelle con cuciture rosse. Ma soprattutto, 86 cavalli rigorosamente Lancia. Tutti in perfetta forma, per una accelerazione sempre brillante. Insomma, un'auto così ha tutta la strada davanti. E come lei, tutta la nuova gamma Lancia Y: così ricca di contenuti da darvi un piacere di guida veramente incontenibile.

FORMULA	Lancia Y	Lire 165.000 al mese

Esempio: Prezzo di listino L.17.500.000 esclusa A.P.I.E.T. Anticipo (40%) L.7.000.000. Pagamenti mensili (23) L.164.622. Versamento finale L.8.750.000. TAN 10,50% TAEG 12,64%. Spese apertura pratica e bollo L.270.000. Salvo approvazione SAVA.

Formula offre, compresi nel prezzo, il Servizio Top Assistance: 2 anni di assistenza garantita e 50.000 km per motori a benzina e 75.000 km per motori diesel; Targa Assistance: soccorso stradale 24 ore su 24; Toro Targa Assicurazioni: 24 mesi di garanzia assicurativa furto e incendio totale.

Lancia Y				LS		LX
Motori	1.1	1.2 lb	1.2 16v	1.2 lb	1.2 16v	1.2 16v
CV CEE	54	60	86	60	86	86
Prezzo chiavi in mano	17.500.000	18.900.000	22.900.000	21.000.000	21.000.000	24.250.000
Su versione 1.2 lb LS disponibile cambio automatico ECVT						

*Esclusa A.P.I.E.T. Le vetture Lancia vi seguiranno anche con le soluzioni finanziarie SAVA. Lubrificazione specializzata Fiat Lubrificanti. Internet: www.lancia.com

Benvenuti nel mondo dei servizi

TARGA Services

A fianco di chi guida Lancia con servizi: assicurativi, finanziari e di assistenza stradale.

Lancia Il Granturismo

Nuova lavastoviglie Aristella.

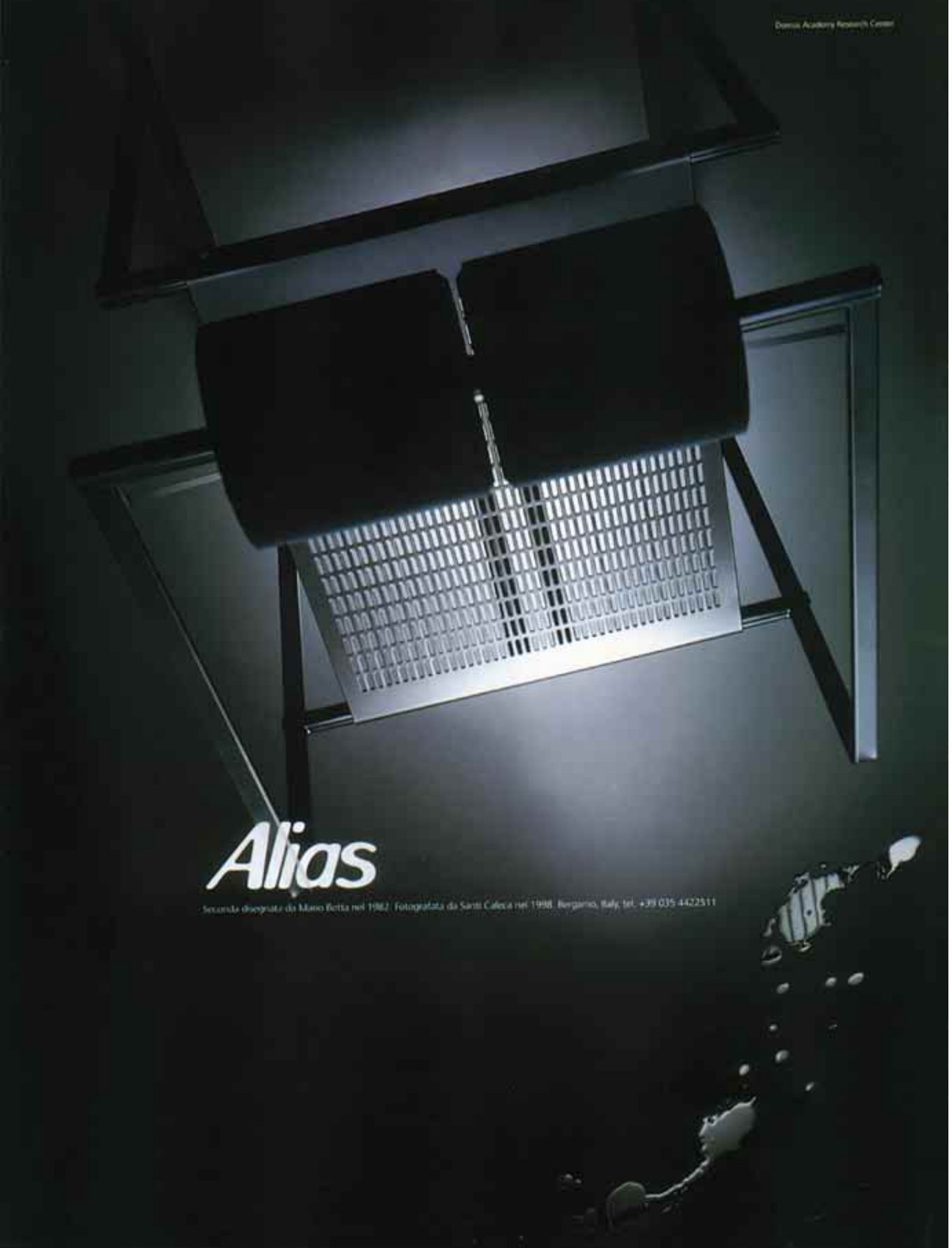
Fortissimo.

pianissimo.

La forza di Nuova Aristella è nel saperla controllare grazie a due cicli speciali: il **Ciclo Energy**, 70° di potenza pura per togliere qualsiasi incrostazione e il **Ciclo Cristalli**, un programma speciale per i cristalli più delicati.

Comprando elettrodomestici Ariston comprate anche la sicurezza di una grande assistenza grazie ai due numeri:
167.033333 (Numero Verde per consulenza ed informazioni prima dell'acquisto) e **199.199.199** (Numero Unico per assistenza immediata, ricambi o accessori).
La foto ritrae il modello base.

ARISTON


Domus Academy Research Center
Alias
Seconda disegnata da Mario Betta nel 1982. Fotografata da Santi Caleca nel 1998. Bergamo, Italy, tel. +39 035 4422511

B&B Italia. La scelta della qualità, dell'armonia e del vivere contemporaneo.

Elegante, razionalissima e adattabile ad ogni esigenza l'attrezzatura di tutti gli armadi di B&B Italia, in questa soluzione pensata per una cabina. I montanti in alluminio anodizzato opaco, che vanno da pavimento a soffitto, sono adattabili a diverse altezze e sono attrezzati con tubi appendiabiti, ripiani e cassettiere, disponibili in diverse finiture.
Per conoscere il Rivenditore più vicino, componete il numero verde 167-018370.
Internet: http://www.bebitalia.it e-mail: beb@bebitalia.it

B&B ITALIA
Qualcosa che vale nel tempo

MOTORIZZAZIONI • 2.0 T.S. : 155 CV-CEE - 213 km/h • 2.5 V6 24V : 190 CV-CEE - 225 km/h • 2.0 V6 TB : 205 CV-CEE - 237 km/h • 3.0 V6 24V : 226 CV-CEE - 243 km/h • 2.4 JTD : 136 CV-CEE - 202 km/h

ALFA 166. LA SICUREZ ZA DELLA FORZA.

È Alfa 166. È linee forti, sicure, ricche di personalità. È entrare in un ambiente ideale, disegnato per offrire il massimo comfort e il pieno controllo.
Tre versioni di ambienti interni (elegante, classico, sportivo) e due allestimenti speciali (Blue Style e Red Style) per uno spazio totalmente personalizzato e dedicato al piacere di guida e del viaggio, con le sensazioni che solo una Alfa Romeo può offrire. Con soluzioni evolute come l'Integrated Control System, che raggruppa le funzioni principali per una miglior qualità di vita a bordo: impianto radio, climatizzazione, trip computer e, volendo, hi-fi, sistema di navigazione GPS e telefono integrato GSM. Con la sicurezza di tutte le dotazioni più avanzate, dagli air bag full size ai sistemi di controllo della trazione TCS ed ASR.
È una guida entusiasmante, fluida, sempre nel pieno controllo.
È la sicurezza del sofisticato equilibrio delle sospensioni a quadrilatero alto anteriori e multibraccio posteriori, per un comportamento stabile e preciso in ogni condizione. Una frenata forte e sicura, con ABS a sensori attivi e ripartitore elettronico di frenata (EBD).
Nella forza dei motori, la sicurezza di poter gestire una grande potenza sempre pronta a risolvere situazioni impegnative. Alfa 166. La sicurezza della forza, dedicata a chi non conta i chilometri che mancano all'arrivo.

Un Corso al Centro Internazionale Guida Sicura migliora la vostra qualità di guida. Per informazioni: 167-166166

FORMULA Informatevi dai Concessionari Alfa Romeo sulle condizioni e i vantaggi del Programma Formula. http://www.alfa166.com

Per ricevere gratuitamente la videocassetta informativa sulla nuova Alfa 166, compilate e spedite il coupon in busta chiusa a: BLU IMP, Casella postale 1388 - 10100 Torino. Informiamo (L. 675/96) che i dati saranno utilizzati per l'invio gratuito della videocassetta e per aggiornare la banca dati di Targa Service S.r.l. usata per fini commerciali/promozionali e marketing dei prodotti del gruppo Fiat. Se non desiderate dare il consenso all'aggiornamento della banca dati barrate la casella qui a lato. ☐

Cognome
Nome
Tel. Età
Professione
Via N.
Località
Provincia C.A.P.

Alfa Romeo

Miss B

Sexy, shine e chic. La nuova collezione disegnata da Tito Agnoli per Pierantonio Bonacina, adatta per la casa, l'ufficio, la collettività. Sedie e poltroncine fisse o girevoli, sedute multiple su barra e tavoli. La struttura è in metallo cromato, metallo verniciato color alluminio o acciaio inox. L'intreccio è realizzato in midollino color naturale o caffè, in cordoncino di cuoio naturale e in Krilon® in diversi colori. I tavoli sono caratterizzati da piani in laminato bianco oppure in cristallo trasparente.

PIERANTONIO
BONACINA

Bonacina Pierantonio snc - Via S. Andrea, 2G/a - 22040 Lurago d'Erba (CO) - Italia - Tel. ++39-031699225 - Fax ++39-031696151 - internet: www.bonacinapierantonio.it - e-mail: bonacina@bonacinapierantonio.it

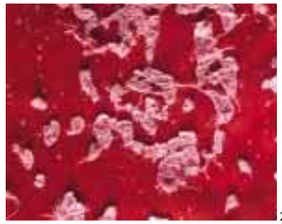
NEWS

Sommario

Tessuti come opere d'arte	1	*Textiles as artworks*
Pierre Restany, "l'alchimista dell'arte"	2	*Pierre Restany, "l'alchimiste de l'art"*
Calatrava alla Triennale di Milano	3	*Calatrava at Milan's Triennale*
Robert Irwin al Dia di New York	4	*Robert Irwin at New York's Dia*
La luce soffusa di Pierre Chevalley	5	*Pierre Chevalley's tamed light*
Brema ha riaperto il suo museo	6	*Bremen reopens its Gallery*
I Christo a Palazzo Bricherasio di Torino	7	*Christos at the Bricherasio Palace in Turin*
Gehry al Louisiana Museum di Humlebaek	8	*Gehry at Louisiana Museum of Humlebaeck*
Catalogo multimediale per Baleri	9	*Multimedia catalogue for Baleri*
Un logo per il Forum Universale della Cultura	10	*A logo for the Universal Forum of Culture*
Come diventare un "urban manager"	11	*Becoming an urban manager*
Premio Aga Khan 1998	12	*The Aga Khan Prize for 1998*
Il recupero del Molino Stucky	13	*The recovery of Molino Stucky*
Laurea in ingegneria dell'autoveicolo	14	*Degree in motor-vehicle engineering*
La Fiera di Genova si rinnova	15	*The Genoa Fair gets renewed*
Il progetto del virtuale	16	*Virtual design*
Notizie da Venezia	17	*News from Venice*
BAU '99 a Monaco	18	*BAU '99 in Munich*
Edizione '99 del Salon du Meuble	19	*'99 Salon du Meuble*
Un programma aperto per il bagno	20	*An open program for the bathroom*
Le mille luci di Torino	21	*Turin's bright lights*
Geometrie trasparenti	22	*Transparent geometries*
Colore e funzionalità nei frigoriferi	23	*Colours and functionalism in refrigerators*
Stampanti per il piccolo ufficio	24	*Small office printers*
La banca in casa	25	*The bank in the home*
Nuovi colori per piccoli elettrodomestici	26	*New shades for small household appliances*
Cersaie '98: i risultati	27	*Cersaie '98: the results*
Un manuale per la casa ecologica	28	*A handbook for the ecological home*
Cucine economiche di lusso	29	*Luxury kitchens at a low cost*
I risultati del concorso Nescafé	30	*Nescafé competition's results*
Aspirapolvere senza sacchetto	31	*Bagless vacuum cleaner*
L'arte inglese della luce	32	*The British art of lighting*
Congressi: la poltrona attrezzata	33	*Congresses: the equipped armchair*
Merit Oppenheim a Milano	34	*Merit Oppenheim in Milan*
L'arte astratta italiana a Bologna	35	*Italian abstract art in Bologna*
Tematica su Magritte a Barcellona	36	*Themes on Magritte in Barcelona*
Mattone faccia a vista: convegno ANDIL	37	*Unfinished bricks: ANDIL conference*
Luci mistiche	38	*Mystic lights*
Il Papa degli artisti	39	*The Pope who loved artists*
Fontana Arte: una storia trasparente	40	*Fontana Arte: a transparent story*
Cucine mediterranee	41	*Mediterranean kitchens*

Tessuti come opere d'arte *Textiles as artworks* (1

Tessuti come opere d'arte? La mostra "Structure and Surface: Contemporary Japanese Textiles" (Struttura e superficie: tessuti contemporanei giapponesi), attualmente aperta al Museum of Modern Art di New York (fino al 26 gennaio 1999), cambia la nozione (occidentale) delle possibilità del tessuto . Dedicata alle opere di circa 25 tra i più importanti artisti che operano con le fibre e designer del tessuto e della moda attivi oggi in Giappone, la mostra mette in rilievo la particolare natura della produzione tessile giapponese contemporanea. In netto contrasto con la fisionomia da catena di montaggio della produzione di massa, essa si distingue per l'elastica collaborazione tra designer e produttori, che consente applicazioni incrociate tra artigianato, arte e industria. Cresciuti nella tradizione, gli artisti mescolano tecniche tradizionali come la filatura , la tintura, la tessitura, la manipolazione, la formatura e la finitura del tessuto con metodi industriali moderni. Riscaldano, trattano col vapore, trapuntano, sciolgono con gli acidi, lucidano, tagliano e tosano, tessono finestre e fori nel tessuto e li riscaldano a vapore, creando superfici distorte simili a feltri e stoffe perforate, e rendono elastici fili di acciaio inossidabile per realizzare un tessuto dalla finitura d'acciaio satinato. Rispecchiando l'inconsueto modo dei designer di lavorare il tessuto, le stoffe si rivelano come superfici magiche dalle straordinarie qualità bidimensionali e scultoree, mettendo in dubbio le comuni distinzioni tra arte e progettazione del tessuto. La mostra è organizzata in collaborazione tra il MoMA e il Saint Louis Art Museum, dove si trasferirà dopo New York (18 giugno-15 agosto 1999). Museum of Modern Art, New York: tel. +1-212-7089.400, fax +1-212-7089.889.



2

1

Textiles as artworks? *"Structure and Surface: Contemporary Japanese Textiles", currently on view at the Museum of Modern Art (until January 26, 1999) of New York, changes our (Western) notion of what textiles can be. Devoted to the works of approximately 25 of the most influential fibre artists, textile and fashion designers currently working in Japan, the exhibition highlights the particular nature of contemporary Japanese textile production. In stark contrast to the assembly line format of mass-production, it is distinguished by flexible collaboration between designers and manufacturers allowing crossover application between craft, art and industry. Nurtured by tradition, the artists combine ancestral techniques like spinning, dying, weaving, manipulating, shaping and finishing fabrics with modern industrial methods. They heat, steam, puncture, dissolve with acid, polish, clip and shave; they weave windows and holes into fabric and steam heat it, creating distorted, felt-like surfaces and perforated cloth and they make stainless-steel threats elastic for weaving to coat a fabric with a silky stainless-steel finish. Reflecting the designers untypical ways of working with textiles, the fabrics are revealed as magical surfaces of extraordinary two-dimensional and sculptural qualities, raising questions about the conventional distinctions drawn between art and textile design. The exhibition is jointly organised by the MoMA and the Saint Louis Art Museum and will travel to the latter after showing in New York (June 18-August 15, 1999).*
Museum of Modern Art, New York: tel. +1-212-7089.400, fax +1-212-7089.889.

1 Masaji Yamazaki, Chisato Tsumori, *Carta giapponese su velluto*, 1993, poliestere, rayon e carta washi, tessuto di velluto di rayon, carta washi applicata e lavata; Yamazaki Vellodo Co., Ltd., Fukui and Kimura Senko Co., Ltd., Shiga; collezione del produttore. Fotografia: Karin Willis.
Masaji Yamazaki, Chisato Tsumori,* Japanese Paper on Velvet, *1993. Polyester, rayon and washi paper, rayon velvet weave, washi paper adhered and rinsed. Yamazaki Vellodo Co., Ltd., Fukui and Kimura Senko Co., Ltd., Shiga. Collection of the manufacturer. Photo: Karin Willis.

2 Reiko Sudo, *Acciaio inossidabile brillante*, poliestere con finitura d'acciaio; tela calandrata e placcata per spalmatura. Prod. Nuno Corporation, Tokyo and Kanebo Spining Co., Ltd. Osaka.
Reiko Sudo*, Stainless Steel Gloss, *1990. Polyester with stainless steel finish; plain weave, calender pressed, and splatter-plated. Manufactured by Nuno Corporation, Tokyo and Kanebo Spinning Co., Ltd. Osaka.

Pierre Restany, "l'alchimista dell'arte" *Pierre Restany, "l'alchimiste de l'art"* (2

1 Restany Story (*Domus* n. 612, dicembre 1980).
Restany Story* (Domus *n. 612, December 1980).

2 "Pierre Restany, l'alchimiste de l'art", biografia curata da Henry Périer ed edita da Cercle de l'Art.
"Pierre Restany, l'alchimiste de l'art", a biography by Henry Périer published by Cercle de l'Art.

3 Restany durante l'inaugurazione della mostra presso l'Università di Rennes curata da L. Le Poupou e K. Bidou.
Restany at the opening of the Rennes University's show curated by L. Le Poupou and K. Bidou.

2

3

Attualità di Pierre Restany: mentre viene pubblicata la biografia che gli ha dedicato Henry Périer, una mostra all'Università di Rennes documenta attraverso manoscritti, fotografie ed estratti del carteggio i primi momenti del lavoro che Restany ha condotto in Italia. Attualità, diciamo: questi due avvenimenti si verificano al momento giusto per ricordare l'importanza vitale della riflessione condotta da Restany dopo gli anni del Nouveau Réalisme, cui troppo spesso le istituzioni cercano di confinarlo. Sarebbe il caso di rivalutare il contributo teorico dell'autore del *Livre rouge de la révolution picturale,* e indicare come certe sue intuizioni ancora nutrano il dibattito artistico internazionale. Spiegare perché, per esempio, il *Manifesto del Rio Negro* del 1978, che istituisce un parallelismo tra la saturazione naturale della foresta amazzonica e quella industriale dell'ambiente urbano, fornisca oggi un apparato teorico forte per spiegare le pratiche di riciclo e ricarica delle forme così diffuse nei giovani artisti, da Felix Gonzalez-Torres a Philippe Parreno. Il dibattito che lo scorso 16 novembre ha visto riuniti alla Fondazione Cartier intorno all'inventore del Nouveau Réalisme Raymond Hains, Bertrand Lavier, Jean-Pierre Raynaud, Henry Périer e chi scrive, sorprendentemente non aveva quasi nulla di retrospettivo: mentre ascoltavo il suo inimitabile fraseggio, dicevo a me stesso che la forza di quest'uomo sta nella sua capacità di rimettere in questione il proprio pensiero, di cercare senza sosta estensioni e agganci nuovi per la sua idea fondamentale: il definitivo ribaltamento dell'estetica in etica. Non si dà più abbastanza ascolto a Pierre Restany perché l'ambiente artistico internazionale, che capisce sempre tutto prima di riflettere, giudica il suo lavoro in termini di artisti da sostenere o meno; mentre lui, da un pezzo, è altrove. La sua volontà di liberare l'arte dal ghetto istituzionale e dai confini critici, lottando attivamente per la sua estensione industriale e quotidiana (di cui testimonia esaurientemente il suo lavoro sulle pagine di *Domus* a partire dal 1963) lo avvicina più agli artisti degli anni '90 che ai loro predecessori, coloro che da trent'anni si dedicano a far rientrare l'arte nei ranghi. In occasione del dibattito alla Fondazione Cartier Restany ci ha proprio giocato: ci si aspettava l'ennesimo bilancio d'una carriera; e invece lui ha sinteticamente illustrato gli elementi che lo collegavano a ciascuno dei presenti, per poi lanciarsi in un lungo intervento sullo stato attuale del suo percorso intellettuale. Ripensavo ai primi capitoli della sua biografia, da cui traspare una vera e propria ossessione: uscire dal provincialismo. A quell'epoca l'Europa sembrava 'provinciale' rispetto agli Stati Uniti: oggi sono gli Stati Uniti e l'Europa a sembrarlo rispetto al resto del mondo. Restany, con dieci anni di anticipo sui "Maghi della Terra" e sull'apertura al Terzo Mondo del mercato dell'arte , ha ancora lezioni da darci. Non dimentichiamo che nella sua opera critica si trovano al tempo stesso una concezione del reale e una teoria dell'attività umana. A questo nomade integrale si potrà semplicemente rimproverare di non farci il favore di condensare maggiormente le sue attuali intuizioni sotto la forma di una mostra, dove che sia.

Nicolas Bourriaud

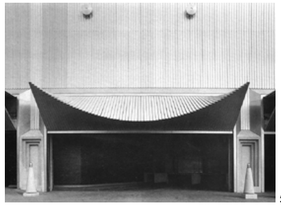
***Pierre Restany has been** in the news. Just as the biography of him by Henry Périer came out, an exhibition at the University of Rennes, with the aid of manuscripts, photographs and extracts from correspondence, illustrated the early days of his work in Italy. So Restany can stir plenty of topical interest, and the two events came just at the right time to remind us of the vital importance of his thinking since the years of Nouveau Réalisme, to which the institutions too often try to confine him. It is time we reappraised the theoretic contribution made by the author of* The Red Book of Revolution in Painting, *and showed how certain of his intuitions still nourish the international art debate. To explain why, for example, the* Rio Negro Manifesto *of 1978, which established a parallel between the natural saturation of the Amazon jungle and the industrial saturation of the urban environment, today provides a strong theoretic platform from which to clarify the practices of recycling and recharging forms that abound among young artists, from Felix Gonzalez-Torrés to Philippe Parreno. The discussion which on 16 November last, at the Cartier Foundation, saw Raymond Hains, Bertrand Lavier, Jean-Pierre Raynaud, Henry Périer and myself gathered around the inventor of Nouveau Réalisme, had, astonishingly, almost nothing retrospective about it. As I listened to his inimitable idiom, I told myself that the strength of this man lies in his capacity to question his own thoughts, to search incessantly for ways ahead and new junctions in his fundamental idea, namely that aesthetics has finally swung into ethics. Pierre Restany is not listened to as much as he deserves, because the international art milieu, which has always understood everything before reflecting on it, judges his action in terms of artists to be backed or not – whereas it has long been engaged elsewhere. His determination to get art out of its institutional ghetto and critical bounds, by campaigning for its industrial and daily extension (amply witnessed by his work in the pages of* Domus *since 1963), puts him much closer to the artists of the 1990s than to their precursors, who for thirty years have undertaken to bring art back into line. At that discussion at the Cartier Foundation, Restany took us by surprise. We were expecting yet another summing-up of a career. Instead, he briefly outlined the points that linked him to those present, before launching into a long discourse on the present state of his intellectual journey. My mind turned to the first chapters of his biography, which describe a veritable obsession: to get away from provincialism. At the time, Europe had seemed 'provincial' by comparison to the USA. Today, it is the United States and Europe that give the impression of being so vis-à-vis the rest of the world. Restany, who was ten years ahead of the "Magicians of the Earth" and of the opening of the art market to the Third World, can still teach us a thing or two. Let us not forget that his critical oeuvre embraces both a philosophy of reality and a theory of human endeavour. This complete nomad can only be reproached for not doing us the pleasure of staging more of his topical intuitions in the form of an exhibition. Here or there.*

Nicolas Bourriaud

Santiago Calatrava alla Triennale di Milano
Santiago Calatrava at Milan's Triennale (3

La galleria della Triennale di Milano ospita, fino al 31 gennaio, la mostra "Work in progress", incentrata sul lavoro dell'architetto-ingegnere Santiago Calatrava, internazionalmente noto per il suo originale contributo a una revisione significativa del linguaggio legato alla tecnica e all'arte del costruire. La mostra curata da Luca Molinari ha lo scopo di presentare l'opera di Calatrava nel suo farsi, esplorando la ricerca che vi è sottesa ed evidenziando l'idea della progettazione come laboratorio sperimentale da un lato e come confronto con una serie di complesse realtà dall'altro. Muovendo dalle prime realizzazioni (dalle porte apribili della fabbrica Ernsting fino agli interventi per il Liceo a Wohlen e alla stazione ferroviaria Stadelhofen di Zurigo), il percorso espositivo guida via via attraverso i lavori più impegnativi, in un crescendo che culmina con le grandi infrastrutture territoriali (dalla stazione TGV di Lione al progetto per la nuova stazione TGV di Liegi , dai progetti per gli aeroporti di Bilbao e Madrid ai piani per gli stadi di Marsiglia, Stoccolma e Berlino). Particolare attenzione viene data a una serie di opere che presenta il movimento come denominatore comune. Queste sono espresse da modelli mobili di grande interesse. Un trattamento a parte è poi riservato ai ponti: ventidue modelli di ponti sono montati in sequenza continua , dando l'impressione di appartenere allo stesso fiume. Ciascun progetto è illustrato da plastici, modelli di lavoro, fotografie (anche di cantiere), disegni esecutivi e schizzi di studio. Triennale: tel. +39-02.724.341, fax +39-02.8901.0693.

4



5

***Milan's Triennale** gallery is hosting, until the 31st of January, a show entitled "Work in Progress", the work being that of architect-engineer Santiago Calatrava, internationally known for his original contribution to an important revision of the language linked to the technique and art of building. The goal of the exhibition curated by Luca Molinari is to present Calatrava's work in the throes of creation, exploring the research that underlay it and spotlighting the idea of design as an experimental laboratory on the one hand and as a comparison with a series of complex realities on the other. Moving from his first creations (from the openable doors of the Ernsting factory to his works for a High School in Wohlen and Stadelhofen Railway Station in Zürich), the visitors' route leads, little by little, through more demanding works, in a crescendo culminating in the big territorial infrastructures (from Station TGV in Lyons to the design for the new TGV station in Lièges and from the designs for the airports in Bilbao and Madrid to the plans for the stadiums in Marseilles, Stockholm and Berlin). Special attention is given to a series of works that have movement as their common denominator. These are expressed by movable models of consuming interest. A totally different treatment has been accorded bridges. Twenty-two models of bridges are mounted in an unbroken sequence, giving the impression that they span the same river. Each design is illustrated by relief models, work models, photographs (of yards, as well), working drawings and studio sketches. Triennale: tel. +39-02.724.341, fax +39-02.8901.0693.*

4 Santiago Calatrava, copertura di una sala per concerti a Suhr, 1984.
Santiago Calatrava, roof of a concert hall in Suhr, 1984.

5 Santiago Calatrava, portone della fabbrica Ernsting, 1983-1985.
Santiago Calatrava, door of Ernsting factory, 1983-1985.

Robert Irwin al Dia di New York *Robert Irwin at New York's Dia* (4

***Excursus: Homage** to the Square [3] è l'omaggio tridimensionale a Josef Albers dell'artista californiano Robert Irwin attualmente esposto nella galleria al terzo piano nel Dia Center for the Arts di New York (fino al 13 giugno 1999). È la seconda installazione concepita per un sito specifico commissionata a Irwin dal Dia. La prima, *Prologue, x 183*, venne presentata nella primavera 1998. La galleria è divisa in diciotto camere identiche da pareti di garza bianca, ciascuna delle quali emana un colore differente grazie a una combinazione di luce naturale e fluorescente che si riflette sulle pareti. Le differenze percettive si manifestano nella giustapposizione spaziale e nell'esposizione alla percezione prolungata nel tempo. L'opera di Irwin è progettata per rendere cosciente lo spettatore del processo percettivo attraverso l'esperienza diretta delle proprietà fenomenologiche dell'installazione, in questo caso la luce, la superficie, il materiale, la scala, la proporzione e il tempo. L'opera trae spunto dai sistemi esistenti di ordinamento dello spazio per rivelare i sistemi paralleli che vi si celano. La griglia di colonne genera i punti di intersezione delle pareti di garza, che a loro volta forniscono il cardine all'apertura delle porte perpendicolari, le quali condividono un unico stipite e quindi si allineano nello spazio a rivelare una sequenza di camere, ciascuna colma di una luce differente. Attraverso questo preciso allineamento di incroci la presenza della materia si riduce, e tutto ciò che rimane sono cubi di luce i cui colori si trasformano con il movimento del sole. Dia Center for the Arts: tel. +1-212-9895.566, fax +1-21-9894.055, Internet: www.diacenter.org* Suzan Wines

Excursus: Homage to the Square [3] *is California artist, Robert Irwin's three-dimensional tribute to Joseph Albers currently on view in the third floor gallery of New York's Dia Center for the Arts (until 13 June 1999). This is Irwin's second site-specific installation commissioned by Dia. The first,* Prologue: x 183, *was presented during the Spring of 1998. The gallery is divided into eighteen identical white scrim walled chambers each emanating a different color from a combination of natural and fluorescent light reflecting in the walls. The perceptual differences are revealed through juxtaposition in space and prolonged sensual exposure over time. Irwin's work is designed to make the viewer conscious of the perceptual process itself through their own experience of the installation's phenomenological properties, in this case, light, surface, material, scale, proportion and time. The work draws on the existing ordering systems of the space to reveal parallel systems hidden within. The column grid spawns the intersection points of the scrim walls which in turn provides a pivot point for the perpendicular door openings which all share a single post and therefore align in space to reveal a sequence of chambers each filled with a different light. Through this precise alignment of crossings the material presence is reduced and all that remains are cubes of light whose colors evolve with the movement of the sun. The more perceptive the eye, the truer essential qualities become. Dia Center for the Arts: tel. +1-212-9895.566, fax +1-212-9894.055, Internet: www.diacenter.org* Suzan Wines

1 ***Excursus: Homage to the Square [3]*, installazione di Robert Irwin al Dia Center for the Arts di New York.**
Excursus: Homage to the Square [3], *an installation by Robert Irwin at Dia Center for the Arts of New York.*

La luce soffusa di Pierre Chevalley *Pierre Chevalley's tamed light* (5

Quest'anno il Musée Suisse du Vitrail di Romont ha proseguito nella sua serie di retrospettive con "Pierre Chevalley. Les vitraux", una mostra dedicata alle vetrate legate in piombo del pittore, grafico e artista vetrario svizzero Pierre Chevalley (n. 1926). Benché essenziale nella modernità stilistica, l'opera in vetro e piombo dell'artista appartiene, tecnicamente e formalmente, a un'età antica, quando le vetrate legate in piombo erano parte integrante dell'architettura e della decorazione delle grandi cattedrali gotiche. Diversamente dai dipinti su tela autonomi del maestro, le sue opere di vetro legato in piombo, che decorano molte cappelle e chiese contemporanee in Svizzera e in Francia, sono intenzionalmente subordinate all'architettura sacra di cui costituiscono la decorazione. Rivolte alla meditazione piuttosto che alla contemplazione, le sue opere ispirano un senso di monumentalità che non è teatrale né meramente decorativo, e quindi conservano le caratteristiche della cornice architettonica e creano una sintesi tra passato e presente, tra una tecnica antica e un linguaggio moderno. La mostra era accompagnata da un catalogo edito da Skira, Milano. Musée Suisse di Vitrail: tel. +41-26.6521.095, fax +41-26.524.917.

2

***This year the Musée** Suisse du Vitrail, Romont continues its series of retrospectives with "Pierre Chevalley. Les Vitraux", a show dedicated to the stained glass windows by Swiss painter, graphic and stained glass artist Pierre Chevalley (b. 1926). Though essentially modern in style, the artist's works in glass and lead belong, technically and formally, to an age long past, when stained glass windows formed an integrated architectural and decorative part of the great gothic cathedrals.*
Unlike the master's autonomous canvas paintings, his stained glass works, to be seen many historic and contemporary chapels and churches in Switzerland and France, are consciously subordinated to the sacred architecture they embellish. Seeking meditation instead of spectacle, they convey a sense of monumentality that is neither theatrical nor purely decorative, thus preserving the peculiarities of their architectural frame and creating a synthesis between past and present, between an ancient technique and modern language. The exhibition was accompanied by a catalogue, published by Skira editore, Milan. Musée Suisse du Vitrail: tel.+41-26.6521.095, fax.+41-26.524.917.

Brema ha riaperto il suo museo *Bremen reopens its Gallery* (6

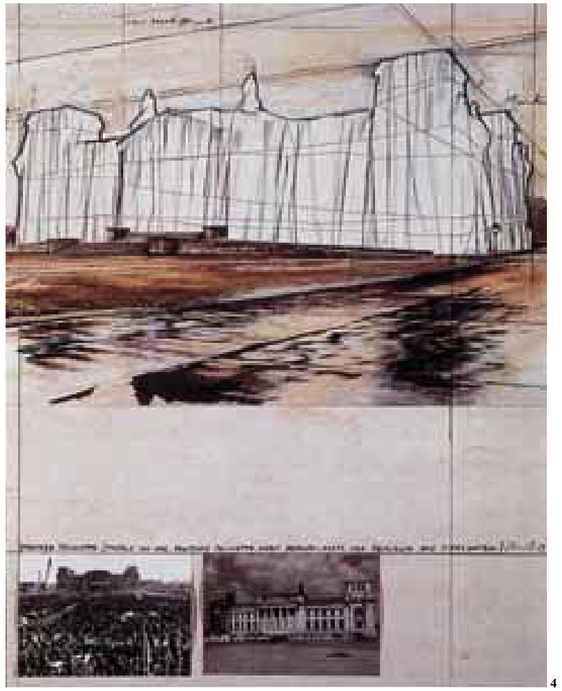
La Kunsthalle di Brema ha riaperto le sue sale al pubblico dopo quasi due anni di chiusura, dedicati al rinnovamento e alla riorganizzazione strutturale. Ispirandosi al motto "classico ma moderno", il direttore, prof. Herzogenrath e gli architetti Dahms & Siebers hanno fatto in modo che la totale modernizzazione non compromettesse le caratteristiche dell'edificio. Così, mentre la facciata neoclassica e la prestigiosa sala delle stampe sono rimaste intatte, la scala e le pareti centrali sono state abbattute, e gli spazi bui sono stati sostituiti da ambienti luminosi, ariosi e colorati. L'impianto delle gallerie induce il visitatore a intraprendere un dialogo con le collezioni che comprendono maestri di sei secoli, tra cui Dürer, Masolino, Delacroix, Monet, Duchamp, Picasso, Richter e John Cage, per citarne solo alcuni. Le sale sono tinteggiate in colori differenti secondo i vari periodi o scuole, e il visitatore incontra qua e là soluzioni di allestimento inconsuete, come un confronto tra Canova e Nam June Paik. La raccolta delle stampe, profondamente rappresentativa, vanta pezzi di ogni autore immaginabile, da Schongauer a Piranesi, Rembrandt, Lorrain e Goya, fino a Klinger e Barlach. Un'importante retrospettiva di Nam June Paik sarà allestita nel maggio 1999. Kunsthalle Bremen: tel. +49-0421-329.080, fax +49-0421-3290.847.

3

***The Kunsthalle Bremen** has reopened its galleries to the public after nearly two years of closure for renovation and structural reorganisation. According to the slogan "classic but modern", director Prof. Dr. Herzogenrath and architects Dahms & Siebers ensured that total modernisation would not undermine the distinctive features of the building. Thus, whilst its neoclassical facade and its prestigious print room remain unchanged, its former central staircase and walls have been knocked down and dark spaces have given way to light, airy and colourful ones. The layout of the galleries encourages the visitor to enter into a dialogue with the collection which embraces masters of six centuries, including Dürer, Masolino, Delacroix, Monet, Duchamp, Picasso, Richter and John Cage, to name only a few.*
The rooms are painted in different colours according to different periods or schools but the visitor might at other times encounter unconventional situations such as a confrontation between Canova and Nam June Paik. The highly representative print collection boosts everything imaginable from Schongauer to Piranesi, Rembrandt, Lorrain and Goya to Klinger and Barlach. A major Nam June Paik retrospective will be staged in May 1999. Kunsthalle Bremen: tel. +49-0421-329.080, fax +49-0421-3290.847.

Christo e Jeanne-Claude al Palazzo Bricherasio di Torino *Christo and Jeanne-Claude at the Bricherasio Palace in Turin* (7

In comune hanno due cose: il compleanno (Christo è nato il 13 giugno 1935 a Gabrovo, Bulgaria; Jean-Claude lo stesso giorno e anno a Casablanca) e una passione sfrenata per l'opera d'arte 'impossibile'. Noi così definiamo un metodo operativo decisamente particolare, sicuramente difficile, che i due artisti sostengono finanziariamente attraverso la vendita di schizzi e bozzetti di studio. 1340 ombrelli blu che costruiscono un percorso fantastico di colori e contrasti a Ibaraki, in Giappone o il Pont-Neuf di Parigi, simbolo dell'iconologia classica da cartolina trasformato in un'enorme installazione di tessuti e funi emergente dalle acque della Senna, queste alcune delle "missioni estreme" che il consolidato sodalizio artistico ha portato a termine. Palazzo Bricherasio dedica loro una mostra che esplora in particolare l'attività degli anni tra il 1958 e il 1968, i cosiddetti "Early Works", i lavori in 'progress' e i progetti italiani. Un'occasione importante (fino al 26 gennaio) per 'rincontrare' in Italia, dopo 25 anni di assenza, i Christo. Palazzo Bricherasio, Torino: tel. +39-011.5171.660, fax +39-011.5629.757.



4

***They have two** things in common – their birthdays (Christo was born on the 13th of June 1935 in Gabrovo, Bulgaria, and Jeanne-Claude the same day and year in Casablanca) and an unbridled passion for 'impossible' works of art. That's how we define a way of working that is nothing if not unique, as well as terribly difficult, financed by the two artists through sales of their sketches and models. 1340 blue umbrellas that built a fanciful route glowing with colour and contrast in Ibaraki, Japan, or the Pont-Neuf bridge in Paris, symbol of postcard type classic iconology transformed into an enormous installation of fabrics and ropes emerging from the waters of the Seine – these are a couple of the "extreme missions" brought to a resoundingly applauded climax by the artistic team. Palazzo Bricherasio is dedicating a show to them that explores their activity during the years between 1958 and 1968, their so-called "Early Works", works in progress and Italian projects, in particular. An important opportunity (until the 26th of January) to meet the Christos again in Italy, after 25 years in other lands.*
Palazzo Bricherasio, Turin: tel. +39-011.5171.660, fax +39-011.5629.757.

4 Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*, un progetto per Berlino. Foto di Wolfgang Volz. *Christo and Jeanne-Claude*, Wrapped Reichstag, *a project for Berlin. Photo by Wolfgang Volz.*

Louisiana Museum: Gehry inaugura la serie dedicata ai grandi architetti contemporanei (8
Louisiana Museum: Gehry opens the series devoted to leading contemporary architects.

Si inaugura con una mostra su Frank O. Gehry, il celebre autore del museo Guggenheim di Bilbao, la serie di esposizioni "The Architect's Studio" che il Lousiana Museum of Modern Art di Humlebaek (Danimarca) ha deciso di dedicare ai grandi architetti contemporanei. Si pensa in particolare a coloro che hanno lasciato il segno nell'attuale scenario architettonico e detteranno le tendenze del nuovo secolo che sta per aprirsi. L'idea è quella di concentrarsi sulle concezioni formali e le tecniche operative dei singoli architetti, penetrando all'interno dei loro laboratori e svelandone gli strumenti di studio e di ricerca. Nel caso di Frank O. Gehry, si è posto in luce l'utilizzo di tecniche integrate, dagli schizzi ai modelli alla grafica su computer. È proprio il computer lo strumento principale di questo architetto, che si avvale di una tecnologia sviluppata per l'industria aeronautica. Il programma «Catia» gli fornisce possibilità uniche per la traduzione visuale delle proprie idee, la comunicazione con i costruttori e il controllo passo per passo dei lavori di realizzazione. Il sistema CAD, oltre a essere di aiuto nella fase creativa, si rivela altrettanto utile nella scomposizione geometrica dei singoli elementi che compongono un edificio. Ne è un esempio la definizione della facciata in titanio del Guggenheim di

1

Bilbao, opera che la mostra (aperta fino al 7 febbraio) prende accuratamente in esame. Louisiana Museum of Modern Art di Humlebaek: tel. +45-4919.0719, fax +45-4919.3505.

The sequence of *exhibitions titled "The Architect's Studio", which the Louisiana Museum of Modern Art at Humelbaek, Denmark, is devoting to great contemporary architects, starts off with Frank O. Gehry, renowned for his Guggenheim Museum in Bilbao. The series focuses in particular on those who have left their mark on today's architectural scene and are likely to shape the early movements of the forthcoming century. The idea is to concentrate on the formal conceptions and operating techniques of each architect, going into their studios and revealing their instruments of study and research. In the case of Frank O. Gehry, the accent is on his use of integrated techniques, from sketches to models and computer graphics. Indeed the computer is the principal tool used by this architect, who adopts a technology developed for the aeronautical industry. The «Catia» programme gives him the unique possibility of visually translating his ideas, communicating with building constructors and checking work in progress step by step. The CAD system, besides helping with the creative phase, proves no less useful in the geometric analysis of each element making up a building. An example is the definition of the titanium facade on the Bilbao Guggenheim, a work which the exhibition (open till February 7 th) examines closely. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek: tel. +45-4919.0719, fax +45-4919.3505.*

1 Weisman Art Museum di Frank O. Gehry e Associati, oggetto di una mostra di architettura contemporanea – prima di una serie – in Danimarca.
The Weisman Art Museum by Frank O. Gehry and Associates. It is the subject of an exhibition of contemporary architecture – the first of a series – in Denmark.

2 Un'immagine tratta dal catalogo multimediale Baleri Italia realizzato con il Cd-Rom interattivo 1998.
An image taken from the Baleri Italia multimedia catalogue, made with the 1998 interactive Cd-Rom.

Catalogo multimediale per Baleri (9
Multimedia catalogue for Baleri

Immagini e suoni: così il Cd-Rom edito da Baleri Italia racconta la storia di un'azienda che fa del design il suo punto di forza. La curiosità invita a percorrere molteplici cammini virtuali, esplorando il mondo Baleri; il catalogo multimediale inoltre provvede un accesso diretto a Internet. In modo istantaneo, appaiono foto, disegni e dati tecnici che rendono immediata la comprensione (e perchè no?) o la scelta dell'oggetto di design preferito. Accanto al catalogo multimediale, la Baleri ha inserito nel Cd-Rom un calendario-screensaver che raccoglie alcune tra le immagini più interessanti dei precedenti calendari. Dalla virtualità alla carta stampata; Baleri non trascura i tradizionali mezzi d'espressione nel proporre un 'altro' catalogo che nel titolo, forse, indica un nuovo modo di comunicare la propria immagine. "Sotto il vestito", incontriamo disegni costruttivi, particolari tecnici e schizzi progettuali, in poche parole ciò che normalmente rimane nascosto al grande pubblico. Baleri: tel. +39-035.698.011, fax +39-035.691.454, E-mail: info@baleri-italia.com, Internet: www.baleri-italia.com

2

Images and sounds*. That's how the Cd-Rom put out by Baleri Italia tells the story of a company that has made design its strong point. Curiosity goads us into running over a wide variety of virtual paths that take us on an exploratory tour of the Baleri world. The multimedia catalogue also gives us direct access to the Internet. Photographs, drawings and technical data flash instantly into view, enabling us immediately to understand or choose the design object we prefer. Together with their multimedia catalogue, Baleri has inserted into their Cd-Rom a calendar-screensaver that brings under one roof, so to speak, some of the most intriguing images of the previous calendars. From virtuality to printed paper. Baleri has not neglected a single one of the traditional means of expression in offering 'another'-catalogue which indicates in its title, perhaps, a new way of communicating its own image. In "Under outerwear", we encounter constructive designs, technical details and design sketches that give us in a few words what usually remains hidden from the public at large. Baleri: tel. +39-035.698.011, fax +39-035.691.454, E-mail: info@baleri-Italia.com Internet: www.baleri-italia.com*

Scelto il logo per il Forum Universale della Cultura 2004 di Barcellona (10
Logo chosen for Universal Forum of Culture 2004 in Barcelona

Sarà il sole simbolico ideato da Sonsoles Llorens il logo del Forum Universale della Cultura che si terrà a Barcellona nel 2004. Una giuria formata da R. Bigas, J. Capella, E. Casas, A. Corazón, C. Duarte, M. Felip, I. Lupi e J. Mariscal ha infatti assegnato a Llorens il primo premio al concorso indetto per la definizione del logo immagine dell'evento. Il disegno ben rappresenta le finalità del Forum, che si propone come occasione di incontro e di dibattito per la società civile internazionale, con l'intento di favorire la costruzione delle culture del XXI secolo e diffondere in modo efficace gli obiettivi individuati dall'Unesco. Approvato all'unanimità dalla Conferenza Generale dell'Unesco (Parigi, novembre 1997) con l'esplicita adesione di 58 Paesi, il Forum discuterà in circa 150 giorni di tre principali tematiche: le condizioni per la pace nel mondo, lo sviluppo urbano sostenibile e le differenze culturali a livello mondiale. Barcelona 2004 Office: tel. +46-3493.401.2004, fax +46-3493.402.3912, Internet www.bcn2004.org

The symbolic sun *ideated by Sonsoles Llorens will be the logo of the Universal Culture Forum that will be held in Barcelona in 2004. A jury made up of R. Bigas, J. Capella, E. Casas, A. Corazón, C. Duarte, M. Felip, I. Lupi and J. Mariscal has in fact awarded first prize to Llorens as the winner of a competition for a definition of the image logo of the event. The design does an excellent job of representing the aims of the Forum, which is intended to provide an opportunity for getting together and debating the issues for international civil society, with the intention of favouring the construction of XXIst century cultures and publicizing the goals singled out by UNESCO in an effective way. Unanimously approved by the Unesco General Conference (Paris, November 1997) with the explicit support of 58 countries, the Forum will discuss the three principal themes for roughly 150 days – the conditions needed for peace in the world, sustainable urban development and cultural differences at the world level. Barcelona 2004 Office: tel. +46-3493.401.2004, fax +46-3493.402.3912 Internet: www.bcn2004.org*

Come diventare "urban manager" *Becoming an urban manager* (11

La Domus Academy di Milano propone dal 1 marzo al 16 luglio un corso di Urban Management per la formazione di professionisti in grado di affrontare con consapevolezza le complessità che derivano dal "governo delle città". Questa figura potrà trovare una collocazione sia all'interno delle pubbliche amministrazioni sia nel settore privato. Il corso si articola in tre ambiti di base che si attiveranno in forma di workshop e stage presso aziende e istituzioni del settore. Uno dei corsi base sarà tenuto da Andrea Branzi. È possibile usufruire di borse di studio per la totale o parziale copertura delle tasse di iscrizione. Diretto da Guido Borelli, il corso sarà sostenuto anche da Richard Rogers Partnership. Le iscrizioni si chiudono: il 18 gennaio per la richiesta delle borse di studio e il 1 febbraio per la presentazione della domanda. Domus Academy: tel. +39-02.47719.155, fax +39-02.4222.525, info@domac.it

From March *1st to July 16th Milan's Domus Academy is offering a course in Urban Management to train professionals so they will be able to knowledgeably tackle the complexities deriving from "running cities". The graduates can find positions in both government and the private sector. The course is divided into three basic sections featuring workshops and training at private firms and institutions in the sector.*
One of the basic courses will be taught by Andrea Branzi. Grants covering all or part of the tuition fee are available.
Directed by Guido Borelli, the course will also be backed by the Richard Rogers Partnership. The deadline for applications is: January 18th for scholarship requests and February 1st for the others.
Domus Academy: tel. +39-02.47719.155, fax +39-02.4222.525, info@domac.it

Premio Aga Khan 1998 (12
The Aga Khan Prize for 1998

Lo scorso 9 ottobre il palazzo dell'Alhambra di Granada ha ospitato la premiazione dei sette progetti che hanno vinto la settima edizione del Premio Aga Khan di Architettura. La giuria ha esaminato ben 424 progetti e ha preso atto dei grandi cambiamenti economici e politici che stanno interessando il mondo musulmano. I sette progetti selezionati per il Premio 1998 sono: il restauro della città antica di Hébron, la rivalutazione delle bidonville di Indore in India, l'Ospedale dei lebbrosi a Chopda Taluka, sempre in India, la Residenza Salinger a Selangor in Malesia, il Palazzo Toweiq a Riyad in Arabia Saudita, il Centro Culturale Alhamra a Lahore in Pakistan e il Vidhan Bhavan a Bhopal in India. I primi due (il restauro della città antica di Hébron e la rivalutazione delle bidonville di Indore) sono stati considerati eccezionali esempi di come si può fattivamente realizzare in una condizione di assoluto degrado sociale e ambientale uno spazio comune vivibile. Il progetto della Residenza Salinger è stato premiato perché, pur utilizzando materiali e mano d'opera locali, è innovativo senza distaccarsi dal contesto culturale nel quale è inserito. L'Ospedale dei lebbrosi, portato a termine con risorse minime, presenta uno stile essenziale; degne di nota sono le proporzioni, come lo è anche il concetto di dare un tetto ai lebbrosi, soggetti esclusi dalla società. Gli altri tre progetti (il Palazzo Toweiq, il Centro Culturale Alhamra e il Vidhan Bhavan) sono stati premiati come esempi significativi di un processo evolutivo dell'architettura contemporanea. Premio Aga Khan di Architettura: tel. +41-229.097.200, fax +41-229.097.292.

3

On October 9th, 1998, *the Alhambra Palace at Granada hosted the award-giving ceremony for the seven winning projects submitted to the seventh edition of the Aga Khan Architecture prize. The examined no less than 424 projects and took into account the major economic and political changes affecting the Muslim world. The seven projects selected for the 1998 Prize were: the restoration of the ancient city of Hébron, the improvement of the shanty towns of Indore in India, the Lepers' Hospital at Chopda Taluka, again in India, the Salinger Residence at Selangor in Malaysia, the Toweiq Palace in Riyadh, Saudi Arabia, the Alhamra Cultural Center at Lahore in Pakistan, and the Vidhan Bhavan at Bhopal in India. The first two (the restoration of the ancient city of Hébron and the improvement of the shanty towns of Indore) were deemed excellent examples of how a common, liveable space can effectively be created under the most appalling social and environmental conditions. The Salinger Residence project was awarded a prize because, whilst utilizing local materials and labour, it was innovative without standing aloof from its cultural context. The Lepers' hospital, built with minimal resources, presents an essential style; noteworthy are its proportions, as is the concept itself of giving a roof to lepers, who tend to be treated as outcastes from society. The other three projects (Toweiq Palace, the Alhamra Cultural Center and the Vidhan Bhavan) were picked as significant examples of an evolutionary process in contemporary architecture. The Aga Khan Architecture Prize: tel. +41-229.097.200, fax +41-229.097.292.*

3 Il progetto di Brynildsen e Jensen per un ospedale dei lebbrosi a Chopda Taluka (India) è uno dei vincitori del Premio Aga Khan 1998.
The project by Brynildsen and Jensen for a lepers' hospital at Chopda Taluka (India) was one of the winners of the 1998 Aga Khan Prize.

Il recupero del Molino Stucky (13
The recovery of Molino Stucky

S'intitola *Molino Stucky. Ricerche storiche e ipotesi di restauro* il volume, edito da Il Cardo, che presenta i risultati delle accurate ricerche storiche che hanno condotto alla delineazione del progetto di recupero del complesso architettonico situato nell'isola veneziana della Giudecca. Il volume curato da Francesco Amendolagine pone il Molino sotto l'ottica di un'analisi dettagliata, con lo scopo di scoprire le varie fasi costruttivo-evolutive della struttura in relazione alle ragioni che le hanno determinate, sia di carattere tecnico, sia fruitivo. Sono state poste in luce le interconnesioni tra il Molino e la storia della città, e le relazioni con l'ambiente architettonico di Hannover, luogo di provenienza dell'architetto Ernst Wullekopf, autore dell'adeguamento stilistico neogotico effettuato nel 1895, che ha portato a una maggiore omogeneità dei volumi e delle decorazioni dell'edificio. Questa mole di ricerche si è resa necessaria come lavoro preparatorio di un restauro espressamente conservativo, mirante alla salvaguardia dell'intero complesso. Il progetto redatto per iniziativa dell'Acqua Marcia, non prevede alcuna modificazione dei volumi esistenti (né abbattimenti, né nuove costruzioni) e opera esclusivamente all'interno con interventi di adeguamento alle funzioni vitali.

It's called Molino Stucky. Historic Research and Restorative Hypotheses. *The volume published by Il Cardo, presents the results of painstaking historic research, which led to the delineation of a project for the restoration of the huge architectural complex situated on Venice's Giudecca Island. The book written by Francesco Amendolagine, places the Molino under the microscope of a detailed analysis, in order to discover the various phases of the entire structure in relation to the reasons that brought it about, whether of a technical or utilitarian character. Light is also shed on the interconnections between the Molino and the history of the city, as well as their relations with the architectural surroundings of Hannover, the birthplace of Ernst Wullekopf, author of the Neogothic stylistic update carried out in 1895, which led to greater homogeneity in the volumes and decorations of the building. This mountain of research was made necessary as the preparatory work for an expressly conservative restorative job, aimed at safeguarding the entire complex. The project drawn up through an Acqua Marcia initiative, did not provide for any modification of existing volumes (either demolition nor new construction) and worked exclusively from the inside through jobs that brought vital functions up to date.*

Corso di laurea in ingegneria dell'autoveicolo (14
Degree course in motor-vehicle engineering

Torino sarà sede del primo corso di laurea in Ingegneria dell'autoveicolo. La Fiat e il Politecnico daranno infatti vita al Lingotto a un nuovo 'campus' dedicato specificatamente all'insegnamento e alla ricerca in campo automotoristico a partire dall'anno accademico 1999/2000. L'iniziativa, unica in Italia e tra le prime al mondo, è stata avviata da Rodolfo Zich, rettore del Politecnico di Torino, Paolo Cantarella, amministratore delegato Fiat e Renzo Piano, autore del progetto di recupero dell'edificio. Nell'ambito del piano di studi, un quinto dei docenti sarà espresso da Fiat e dalle imprese dell'indotto produttivo. Sono inoltre previsti professori a contratto tra gli esperti internazionali dell'auto e stages con attività di laboratorio svolti in azienda. Gli studenti riceveranno una formazione multidisciplinare che li orienterà particolarmente all'innovazione, alla competitività dei prodotti e allo sviluppo internazionale delle imprese. La novità fondamentale di questo corso di laurea consiste nel formare degli ingegneri 'atipici': non solo progettisti di automobili ma anche conoscitori del processo produttivo, con una visione globale del complesso mondo automotoristico. Fiat: tel. +39-011.6863.088, fax +39-011.6863.798.

Turin will be *the site of the first degree course in motor-vehicle engineering. Fiat and Polytechnic will be breathing life, at the Lingotto, into a new campus dedicated to teaching and research in the motor-vehicle field, starting in the academic year 1999/2000. The initiative, the only one of its kind in Italy and one of the first in the world, was gotten off the ground by Rodolfo Zich, rector of the Turin Polytechnic Institute, Paolo Cantarella, managing director of Fiat, and Renzo Piano, author of the restoration project for the building. Within the sphere of the study plan, one fifth of the docents will come from Fiat and companies that form part of the productive reality. Also being provided for are professors among international automobile experts and stages with laboratory activities carried on in-company. Students will get a multi-disciplinary training that will orient them in the direction of innnovation, product competitivity and the international development of companies. The fundamental novelty of this course consists of training 'atypical' engineers – not only car designers but also connoisseurs of the productive process, through a global vision of the complex self-propelled world. Fiat: tel. +39-011.6863.088, fax +39-011.6863.798.*

1 Il Lingotto nel progetto di recupero di Renzo Piano.
The Lingotto in Renzo Piano's restoration project.

2 Veduta del Molino Stucky vincolato dalla Soprintendenza di Venezia nel 1988.
Molino Stucky's view; it has been preserved by Venetian Government Service's restriction placed in 1988.

Genova: la Fiera si rinnova (15
Genoa: the Fair gets renewed

La Fiera di Genova ha messo a punto un progetto di rinnovo del quartiere espositivo. Tre punti riassumono le linee del programma: trasformazione della Fiera da ente pubblico economico a società per azioni, per assicurarle facoltà operative di natura imprenditoriale; reimpostazione e sviluppo dei programmi riguardanti le manifestazioni attuali e future, con rilancio dell'immagine in Italia e all'estero; ristrutturazione complessiva degli impianti espositivi oramai in funzione da quasi quarant'anni, con una radicale trasformazione dei servizi e dell'agibilità interna ed esterna del quartiere, secondo le esigenze più recenti dell'utenza. La ristrutturazione del quartiere espositivo comprende la realizzazione di nuove biglietterie, reception e servizi di accoglienza, l'apertura di ingressi e reception permanenti, percorsi per la distribuzione dei visitatori e la costruzione di nuove strutture. Fiera di Genova: tel. +39-0105.3911, fax +39-0105.391.270.

The Genoa Fair *has developed a project for the renovation of its exhibitional district. Three points sum up the lines of the program: transformation of the Fair from an economic public body into a joint stock company limited by shares, to make sure it retains an operative right of an entrepreneurial nature; a reset and development of programs having to do with fairs, both present and future, through a relaunch of their image in Italy and foreign countries; overall restructuring of exhibitional installations, in operation for nearly forty years, through a radical transformation of services and practicability both in and out of the district, in accordance with the latest needs of the user. Refurbishing the exhibit district embraces the creation of new ticket offices, reception areas and welcome services, as well as opening entrances and permanent reception desks, walkways for the distribution of visitors and the construction of new structures. Genoa Fair: tel. +39-0105.3911, fax +39-0105.391.270.*

Il progetto del virtuale (16
Virtual design

Dal 12 gennaio al 21 febbraio il Progetto Giovani del Comune di Milano presenta, presso l'Openspace del Palazzo dell'Arengario, la mostra "Interaction Design". La rassegna racconta come sia nata una nuova generazione di creativi che intervengono nel campo delle tecnologie multimediali. Arte e tecnologia applicate nella realizzazione creativa di siti Web ed editoria multimediale e digitale si mescolano per il fruitore con la possibilità di interagire, modificando così la scena secondo la propria personalità. Parliamo comunque di 'creativi' che, per loro natura, non sono conosciuti dal grande pubblico e dagli operatori del settore. Un'occasione per conoscere un mondo diverso e sicuramente nuovo con cui nel futuro ci troveremo spesso coinvolti. Una serie di computer permetteranno ai visitatori di interagire con i lavori esposti. Openspace: tel. +39-02.6208.3713, fax +39-02.86067.

From the 12th *of January to the 21st of February, the Youngsters' Project of the Commune of Milan is presenting a show called "Interaction Design" at the Openspace of the Arengario Palace. The exhibition is giving visitors an idea of how a new generation of creative artists was born and is contributing to the field of multimedia technologies. Art and technology applied to artistic creations at Web sites mingle with multimedia and digital publishing, giving the user a chance to interact with them, modifying the scene to jibe with his own personality. We're talking about creative people who, by their nature, are unknown to both the public at large and sector operators. It's a prime opportunity to get to know a world that's different and certainly new, with which we will often find ourselves involved in the future. A series of computers will make it possible for visitors to interact with the works on display. Openspace: tel. +39-02.6208.3713, fax +39-02.86067.*

Novità da Venezia (17
News from Venice

Barovier & Toso ripropone oggi nella variante cromatica rosso/oro la collezione storica «Rigati», disegnata da Ercole Barovier nel 1941. Sua particolare caratteristica è la forma a ventaglio aperta a mano con costolature, arricchita da una texture di bolle incluse nella massa vitrea. La base è composta da anelli a 'lenti' in vetro "ottico oro". La linea pura e il pacato contrasto di lavorazione della superficie contraddistinguono invece la nuovissima collezione «Polverosi». La materia vitrea è trattata in modo da ottenere un effetto polvere all'esterno e traslucido all'interno, con colorazioni tono su tono. Vasta la gamma di scelta: due misure, sei diverse colorazioni.
Barovier & Toso, Venezia: tel. +39-041.739.049.

Barovier & Toso *are reoffering their historic «Rigati» (streakeds) in a red/gold chromatic variant, designed by Ercole Barovier in 1941. Its outstanding characteristic is its shape, in the form of an open fan with ribs, enriched by a bubble texture enclosed within a glassy mass. The base is made up of 'lens'-shaped rings in "optical gold" glass. The purity of its line and the quiet contrast in the workmanship on its surface are what set the mint-new «Polverosi» (dusty) collection apart from all others. The glassy material is treated in such a way as to achieve a dusty effect on the outside and a translucent one on the inside, through tone-on-tone shadings. The array of choices is vast - two sizes and six different colour schemes. Barovier & Toso, Venice: tel. +39-041.739.049.*

BAU '99 a Monaco (18
BAU '99 in Munich

Parliamo di una delle più importanti fiere del settore edile, BAU '99 che si terrà dal 19 al 24 gennaio al nuovo centro fiere di Monaco di Baviera. L'edizione '99 si presenta particolarmente interessante; infatti pur essendo la superficie notevolissima (140.000 mq), la fiera aveva già esaurito a novembre gli spazi disponibili. Il BAU '99 è suddiviso nei seguenti settori: acciaio, legno, laterizi, materiali isolanti, alluminio, materiali lapidei e terre, piastrelli e materiali speciali di tipo ecologico. Diverse iniziative completano l'allestimento fieristico: la mostra "Computer nell'edilizia", un centro di consulenza delle associazioni e degli istituti dell'industria edilizia e uno stand d'informazione dell'ordine degli architetti di Monaco che si propone come punto di ritrovo per gli architetti che provengono da tutto il mondo. BAU '99: tel. +49-89-94901, fax +49-089-94909, E-mail: info@messe-meunchen.de, Internet: www.bau-meunchen.de

BAU '99 is one *of the leading building industry trade fairs and it will take place from 19th until 24th January at Munich's new fairgrounds. This year's show promises to be especially interesting; in fact, even though the display space is huge (140,000 sq m) it has been all booked up since November. The BAU '99 is divided into the following sectors: steel, wood, bricks, insulation, aluminum, stones and soil, tiles and particular environment-friendly materials. Several events round out the exhibition: the "Computer in Building" show; an advice center of the construction industry's associations and institutes; and an information stand of the Munich architects' association, which is supposed to be a meeting place for the architects who visit the fair from the world over. BAU '99: tel. +49-89-94901, fax +49-089-94909, E-mail: info@messe-meunchen.de, Internet: www. bau-meunchen.de*

Edizione '99 del Salon du Meuble (19
'99 Salon du Meuble

Il Salon du Meuble de Paris, che si svolge dal 14 al 18 gennaio 1999 su una superficie espositiva di 190.000 mq, si rivolge principalmente al mobile classico e al mobile contemporaneo. Questi due grandi temi vengono particolarmente affrontati e sviluppati in due distinti padiglioni, entrambi interessanti per ambientazione e concezione architettonica: il "Village" (mobile classico) e la "Métropole" (mobile contemporaneo). Il "Village" si esprime in questa edizione con il tema "Natura d'estate" collocando le 'case' degli espositori in un ambiente felicemente fruibile, in linea con l'attuale tendenza del ritorno alla natura. In primo piano sono posti i colori e il rispetto per l'ambiente; una seduta passeggiata viene suggerita in un ambiente vivo e stimolante. Lo spazio della "Métropole", che ospita la produzione contemporanea, è stato unitariamente concepito e risolto con un unico progetto scenografico firmato da Cristophe Pillet.
Salon du Meuble de Paris: tel. +33-1-41 22.0204, fax +33-1-4563.7824

The Salon du Meuble *de Paris (Paris furniture show), which is taking place from the 14th to the 18th of January 1999, on an exhibit surface area of 190,000 square meters, is aimed principally at the classic and contemporary furniture piece. These two big themes are being tackled and developed in two separate and distinct pavilions, both intriguing for their architectural setting and conception – the "Village" (classic furniture piece) and the "Métropole" (contemporary piece). The "Village" is being expressed at this show through the "Nature in Summer" theme by placing the 'houses' of exhibitors in felicitously usable surroundings, in line with the current back-to-nature trend. Colours and reverence for the environment are of primary importance. An enticing walk is suggested in a lively and stimulating setting. The "Métropole" space, which is playing host to contemporary products, has been unitarily conceived and executed with a single scenic design signed by Cristophe Pillet.
Salon du Meuble de Paris: tel. +33-1-4122.0204, fax +33-1-4563. 7824.*

3 Vaso della collezione «Polverosi» di Barovier & Toso.
Vase from the «Polverosi» collection by Barovier and Toso.
4 La "Métropole" al Salon du Meuble de Paris. Progetto di Cristophe Pillet.
"Métropole" at the Salon du Meuble de Paris. Design by Cristophe Pillet.

1 Lo Album in collaborazione con la Rima editrice bandisce un concorso riservato ai progettisti che intendono partecipare con proposte di illuminazione di ambienti utilizzando il sistema "Orbite".
2 Sono previste due specifiche categorie: una relativa al progetto ed una relativa alla realizzazione. Si intende in questo modo premiare sia coloro che con l'uso del sistema "Orbite" perseguono realizzazioni di impianti di illuminazione, sia coloro che si limitano al progetto.
3 Gli elaborati, riguardanti la progettazione o/e realizzazione di impianti destinati all'illuminazione di spazi privati o collettivi, quali ad esempio: abitazioni, ristoranti, alberghi, negozi,... dovranno essere inviati alla

ALBUM - Segreteria del Concorso
"Il cielo in una stanza 1999
seconda edizione
20052 Monza - Via Leonardo 7
tel. ++39 039 38.97.45
fax ++39 039 230.24.33
EMAIL albummonza@tin.it

La partecipazione è libera e i concorrenti possono inviare più elaborati.
4 Vanno richiesti una documentazione grafica o fotografica (preferibilmente diapositive), arricchita da un breve commento che evidenzi il progetto e la realizzazione.
5 Il termine di scadenza del concorso è il 30/04/1999
6 Sono previsti due ordini di premi:

per la realizzazione: 1° premio: Lire 5.000.000 e una targa; 2° premio: Lire 3.000.000 e una targa; 3° premio: Lire 1.000.000 e una targa
per il progetto: 1° premio: Lire 3.000.000 e una targa; 2° premio: Lire 2.000.000 e una targa; 3° premio: Lire 1.000.000 e una targa

Verranno inoltre assegnati cinque progetti e cinque realizzazioni ai quali verrà attribuita una targa di menzione.

concorso competition

ALBUM s.r.l.
luci e mobili
20052 Monza, via Leonardo 7,
tel. (039) 38.97.45 r.a. EMAIL albummonza@tin.it

7 La giuria, il cui giudizio è inappellabile, è composta da:
The jury, whose judgement is unappealable, is composed by:

Carlo Bartoli, architetto, designer
Marino Cenna, direttore Casaviva
Finzio Conti, architetto, designer
Andrea Branzi, art director
Giuliano Cavana, amministratore delegato Album
Paolo Cecchi, Cerim S.p.a.
Valerio Michelon, IC RICO S.r.l. componentistica elettronica
Coordinamento: Flavio Maestrini

1 Album, in collaboration with Rima Publishing House advertises a competition exclusively created for designers who mean to present lighting plans of rooms **carried out with system "Orbite"**
2 Two specific categories have been foreseen: one related to the project and the other related to the realization. We thus intend to reward both those who present realizations of lighting plans by using the system "Orbite" and those who satisfy us with the plan only.
3 The project concerning the planning and or the realization of plans designed for lighting of private or public interiors, as for example: houses, shops, restaurants, hotels, ecc... have to be sent

ALBUM - Secretary's office competition
"Il cielo in una stanza 1999
second edition
20052 Monza - Via Leonardo 7
tel. ++39 039 38.97.45
fax ++39 039 230.24.33
EMAIL albummonza@tin.it

The participation is free and the competitors can send several projects.
4 A graphic or photographic documentation (preferably transparencies), enriched with a short comment pointing out the project or the realization, is requested.
5 Competition deadline: 30th April 1999
6 Two different awards have been planned:

for the realization: 1° award: Lire 5.000.000 plus plaque; 2° award: Lire 3.000.000 plus plaque; 3° award: Lire 1.000.000 plus plaque
for the project: 1° award: Lire 3.000.000 plus plaque; 2° award: Lire 2.000.000 plus plaque; 3° award: Lire 1.000.000 plus plaque

A mention plaque will also be given to other five selected projects and to other five selected realizations.

ALBUM s.r.l.
luci e mobili
20052 Monza, via Leonardo 7,
tel. (039) 38.97.45 r.a. EMAIL albummonza@tin.it

NEWS

Programma aperto per il bagno
An open program for the bathroom

(20

Inda, la più grande azienda europea che opera a livello internazionale nel settore dell'arredobagno, ha avviato un rapporto di collaborazione con Aldo Citterio che ha per oggetto il programma «H_2O». Si tratta di un progetto aperto per reinventare il bagno con soluzioni integrate, utilizzando una serie di contenitori , lavabi, accessori, specchi e luci, ideata da Citterio insieme a Sergio Brioschi. Il massimo rigore unito alla raffinatezza di forme e colori, oltre che all'impiego di materiali particolari, caratterizza i pezzi appartenenti al programma, concepito all'insegna del trend progettuale del 'disaggregato'. Il bagno diventa così un luogo da completare con accessori e pezzi di arredamento capaci di rendere la zona della toilette più confortevole ed esteticamente coerente con il resto della casa. I materiali utilizzati assolvono sia le esigenze di funzionalità che di piacevolezza sensoriale. Si è impiegato per esempio il legno di rovere tinto scuro o sbiancato per contenitori con o senza ante e l'ottone cromato lucido per le maniglie, il cui stile si ispira al Bauhaus. I lavabi, realizzati a stampo su disegno originale, sono in Crystal Plant, una particolare resina in polvere di quarzo e alluminio dall'aspetto opaco, vellutato e morbido al tatto, assolutamente indistruttibile. Due i modelli, declinati in più varianti. Inda: tel. +39-0332.608.111, fax +39-0332.619.317.

Inda, the biggest *European company now operating at the international level in the bath decor sector, has launched a collaborative relationship with Aldo Citterio, based on the «H_2O» program. It's an open design for reinventing the bathroom with integrated solutions by making use of a series of case pieces, washbasins, accessories, mirrors and lights, ideated by Citterio together with Sergio Brioschi. The ultimate in rigour, joined to refinement of shapes and shades, in addition to a use of special materials, characterizes the pieces that are members of the program, conceived according to the principle of the 'disaggregated' design trend. The bathroom has thus become a place to be rounded out with accessories and decor pieces capable of making this area more comfortable and aesthetically coherent with the rest of the house. The materials used fulfill needs for both functioning prowess and sensorial gratification. Oakwood, either bleached or in a dark stain, was used, for example, for case pieces, with or without doors, and glossy chromium-plated brass for the handles, whose style is Bauhaus-inspired. The washbasins, moulded on an original design, are in Crystal Plant, a special resin in quartz dust and aluminum with an opaque look, which is velvety and soft to the touch and absolutely indestructible. Two models are interpreted in several variants. Inda: tel. +39-0332.608.111, fax +39-0332.619.317.*

1

1 Esempio di composizione per l'arredobagno realizzata con i pezzi del programma «H_2O», ideato da Aldo Citterio in collaborazione con Sergio Brioschi e prodotto da Inda.
Example of composition for bath decors carried out with pieces from the «H_2O» program, ideated by Aldo Citterio in collaboration con Sergio Brioschi and produced by Inda.

2 Installazione natalizia in via della Rocca a Torino, opera di Luigi Stoisa
Yuletide installation in via della Rocca, Turin, by Luigi Stoisa.

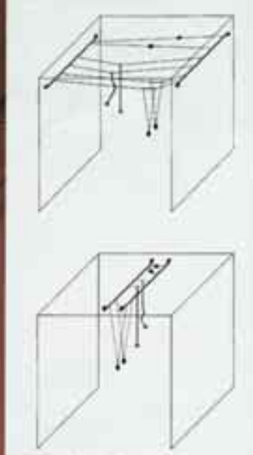
Le mille luci di Torino *Turin's bright lights*

(21

Torino si è illuminata durante il periodo natalizio '98-99 di una serie di 'luminarie' dal sapore decisamente particolare. Infatti, 14 artisti (Vasco Are, Francesco Casorati, Enrico De Paris, Ricki Ferrero, Carmelo Giammello, Emanuele Luzzati, Luigi Mainolfi, Mario Molinari, Luigi Mervo, Giulio Paolini, Luigi Stoisa, Francesco Tabusso, Domenico Luca Pannoli e Enrica Borghi) sono stato chiamati a illuminare 20 km di strade con installazioni di 'luce'. L'iniziativa ha lo scopo di creare un percorso espositivo di arte contemporanea all'aperto, partendo dal presepe realizzato da Luzzati nella piazza antistante la stazione di Porta Nuova per il Natale '97. L'iniziativa è stata coordinata da un Comitato composto da Pier Giovanni Castagnoli (direttore della GAM, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea), Sergio Jaretti, Stefano Valezano e da Turismo Torino (Agenzia per l'Accoglienza e la Promozione Turistica dell'Area Metropolitana di Torino). Turismo Torino: +39-011.8394.592.

During the 1998 *Christmas season Turin was illuminated by a host of truly unusual lamps. In fact, 14 artists were called in to light 20 km of streets with 'lighting' installations (they were: Vasco Are, Francesco Casorati, Enrico De Paris, Ricki Ferrero, Carmelo Giammello, Emanuele Luzzati, Luigi Mainolfi, Mario Molinari, Luigi Mervo, Giulio Paolini, Luigi Stoisa, Francesco Tabusso, Domenico Luca Pannoli and Enrica Borghi). The purpose of this enterprise was to create an outdoor contemporary art exhibit, starting at Luzzati's Nativity scene in the square outside the Porta Nuova Station conceived for Christmas 1997. The undertaking was coordinated by a committee comprising Pier Giovanni Castagnoli (head of the GAM, the Modern and Contemporary Art Gallery), Sergio Jaretti, Stefano Valezano and Turismo Torino (the Turin Metropolitan Area Tourism Promotion and Welcoming Agency), Turismo Torino: +39-011.8394.592.*

2



concorso competition

ALBUM s.r.l.
luci e mobili
20052 Monza, via Leonardo 7,
tel. (039) 38.97.45 r.a. EMAIL albummonza@tin.it

Sistema "Orbite"
Sistema per illuminazione di ambienti composto da cavi conduttori e puntatori in rame ai cui si aggiungono elementi illuminanti vari. I cavi portanti vengono fissati a parete o a soffitto tramite staffe in rame che consentono differenti configurazioni e modi di applicazione. Gli elementi illuminanti sono: Pasticcini, Goccia e Clarice per luce diffusa; Patata cotta e Mozzarella per luce diretta verso il basso; Patata vetro per luce diretta verso il basso e parzialmente diffusa; Scuffia per luce diretta verso il basso e diffusa; Ali d'Angelo per luce diretta in vari orientamenti secondo il modello prescelto; Popone per luce concentrata in tutte le direzioni. Gli elementi vengono appesi al cavo portante mediante il loro cavetto di cotone conduttore e nel caso aggiunti per mezzo di una molla ad oro. Per particolari applicazioni anche l'elemento "staffa" che consente una diversa geometria dei cavi. Per l'alimentazione sono disponibili trasformatori toroidali di vario potenze con giunto di connessione in rame lucido.

"Scuffia" in orbita

"Strale" in orbita

"Popone" in orbita

"Ostriche" in orbita

"Patata vetro" in orbita

"Orbite" System
Room lighting system composed of conductor and supporting cables in copper, to which various lighting elements can be attached. The supporting cables can be fixed either to the wall and to the ceiling means of copper brackets, which allow different configurations and arrangements. The lighting elements are: Pasticcini, Goccia and Clarice for diffused light; Patata cotta and Mozzarella for downwards direct light; Patata glass for direct downwards and partially diffused light; Scuffia for diffused downwards light; Ali d'Angelo for direct light in different positions according to the chosen model; Popone for direct downwards or upwards light; Strale for concentrated light. Strale for concentrated light all around. Each lighting element is supplied with own conductor cable and a pair of small springs, which allow the hanging to the supporting cable. For special arrangements a particular element called "Staffa" can be used. For power feed are available toroidal transformers of various power ratings, supplied with copper plated shell.

"Mozzarella" in orbita

"Goccia" in orbita

"Fili d'Angelo" in orbita

"Pasticcini" in orbita

"Patata cotta" in orbita

Geometrie trasparenti (22
Transparent geometries

Una colorata varietà di fusi e di ampolle accanto a oggetti irregolarmente rotondi, come di plastica consumata e deformata dal fuoco: sono solo alcuni dei vasi in vetro che compongono la collezione «Allglass» proposta dalla ditta padovana Italia 2. Di particolare interesse la forma ovale dei vasi «Quor», in vetro bianco o trasparente, che stilizzano la linea ovale anche nell'apertura, studiata semplificazione del guscio d'uovo scoperchiato dal pulcino. La purezza dei volumi si unisce alla trasparenza del materiale nella coppia di vasi «All»: due tronchi di cono rovesciati, l'uno basso a base larga,l'altro alto a base stretta, che rimandano a due caratteristici copricapi di origine orientale, il primo di vasta diffusione, il secondo riservato agli alti ranghi.
Italia 2: tel. +39-0499.360.168, fax +39-0499.364.049.

A colourful variety *of spindles and ampoules together with irregularly rounded items that look like plastic after being consumed and deformed by fire, are but a few of the vases in glass that make up the «Allglass» collection offered by the Italia 2 company in Padua. Of particular interest is the oval shape of the «Quor» vases, in white or transparent glass, which stylize the oval line at the mouth and meticulous simplification of the eggshell, broken at its tip by a hatching chick. Purity of volume combined with transparency of material in a pair of «All» vases – two capsized truncated cones, one low with a wide base, the other high with a narrow base – that resemble two characteristic head coverings of oriental origin, the former found on heads everywhere and the latter reserved for high-ranking individuals. Italia 2: tel. +39-0499.360.168, fax +39-0499.364.049.*

1

Colore e funzionalità nei frigoriferi (23
Colour and functionalism in refrigerators

Forme bombate, morbidamente eleganti, si sposano a una tonalità light blu, light green o alla intramontabile classe del nero, con finiture cromate (maniglia e zoccolo), nei frigoriferi Combinati e Doppia porta di Ariston. La linea si chiama, non a caso, «Colorati». Anche l'interno è molto curato: gli spazi, razionalmente distribuiti, sono elegantemente suddivisi da ripiani di vetro infrangibile. Tutti i modelli sono dotati del nuovo sistema di raffreddamento «A.I.R.», che assicura una temperatura omogenea in ogni parte del frigorifero e mantiene un più alto grado di umidità, evitando la disidratazione dei cibi. La freschezza degli alimenti è inoltre preservata grazie a un rapido ripristino della temperatura dopo l'apertura, anche frequente, della porta. Ariston: numero verde. 167-033.333

Convex, softly elegant *shapes are wedded to light blue, light green or the immortal class of black tones, with chromium-plated finishes (handle and baseboard), in Ariston Combined and Double Door refrigerators. The line is called, not surprisingly, «Colorati» (colourful). The inside is also painstakingly done, spaces, tradionally distributed, being elegantly divided up into shelves made of unbreakable glass. All the models come equipped with a new cooling system called «A.I.R.», which ensures that the temperature is the same all over the refrigerator and maintains a higher degree of humidity, thus avoiding dehydration of foods. The freshness of foods is also preserved thanks to a rapid reinstatement of the temperature after the unit is opened even if the door is opened frequently. Ariston: green number 167-033.333*

2

Stampanti per il piccolo ufficio (24
Small office printers

La Canon ha immesso sul mercato due nuove stampanti a getto d'inchiostro: la «BJC-5000» studiata per il mondo del business e la «BJC-4400» per il piccolo ufficio. La «BJC-5000» presenta una meccanica a due testine che permettono di raddoppiare la velocità di stampa di documenti in monocromatico e in quadricromia. Immagini fotografiche con testina «BC-22» possono essere stampate in aggiunta a quelle standard a quattro colori. La «BJC-4400», per il piccolo ufficio, riesce a realizzare sei documenti al minuto in monocromatico e due-tre documenti al minuto a colori. Anche quest'ultima può montare tre diverse testine. Entrambe le stampanti Canon utilizzano il sistema esclusivo «Drop Modulation Technology» che consente di ottenere una qualità di stampa simile a quella del laser. Canon: tel. +39-02.82481, fax +39-02.8248.4600.

Canon has put two *new ink-jet printers on the market. The «BJC-5000» was researched for the business world and the «BJC-4400» for small offices. The «BJC-5000» printer has a mechanism with two heads that make it possible to double the speed of printing documents in both one and four colours. Photographic images with a «BC-22» head can be printed, in addition to standard four-colour images. The «BJC-4400» printer, for small offices use, manages to turn out six documents a minute in one colour and two to three documents per minute in several colours. This Canon machine can also mount three different heads.*
Both printers make use of the «Drop Modulation Technology» exclusive system, which enables the user to achieve a print quality similar to that of laser printers. Canon: tel. +39-02.82481, fax +39-02.8248.4600.

3

La banca in casa (25
The bank in the home

L'elettronica ha compiuto un altro notevole e sorprendente passo verso quei consumatori che non vogliono o trovano troppo difficile usare un PC, mettendoli in condizione di effettuare operazioni bancarie e acquisti rimanendo nel comfort delle loro cucine. La NCR Corporation, leader mondiale nel settore degli sportelli bancari automatici, ha infatti presentato il «Microwave Bank», un rivoluzionario forno a microonde con cui, oltre a cucinare i cibi, si è facilmente in grado di effettuare operazioni bancarie di uso corrente (controllo del saldo, pagamento di bollette e fatture, trasferimenti di denaro tra conti). Inoltre acquisti online accedendo al World Wide Web, invio posta elettronica, utilizzo Internet per telefonare a basso costo in tutto il mondo. Si possono anche seguire programmi televisivi direttamente sullo sportello del forno, che funziona semplicemente con comandi vocali o a sfioramento. Il riconoscimento vocale permette di eliminare la tastiera.
NCR: tel. +39-02.4790.4831, fax +39-02.4790.4020.

Electronics has *taken another amazing step in the direction of those consumers who do not want, or find it too difficult, to use a PC. It enables them to carry out banking and purchasing operations while in the comfort of their own kitchens. The NCR Corporation, a world leader in the automatic bank window sector, has presented the «Microwave Bank», a revolutionary microwave oven, which not only cooks foods, but also enables the most inept user to perform currently used banking operations such as checking bank balances, paying utility bills and invoices and transferring money from one account to another. On top of all this, on-line purchases can be made by accessing the World Wide Web, mail can be sent electronically, and the Internet can be used to make low-cost phone calls all over the world. Television programs can also be watched directly on the window of the oven, which works simply by responding to voiced commands or being grazed with the hand. Voice recognition allows the keyboard to be eliminated. NCR: tel. +39-02.4790.4831, fax +39-02.4790.4020.*

4

1 Coppia di vasi «All»; fanno parte della collezione «Allglass» prodotta da Italia 2.
«All» pair of vases from «Allglass» collection produced by Italia 2.

2 Frigorifero «Doppia porta EDFV 290 X» della linea «Colorati» di Ariston.
«EDFV 290 X Double Door» refrigerator from Ariston's «Colorati» line.

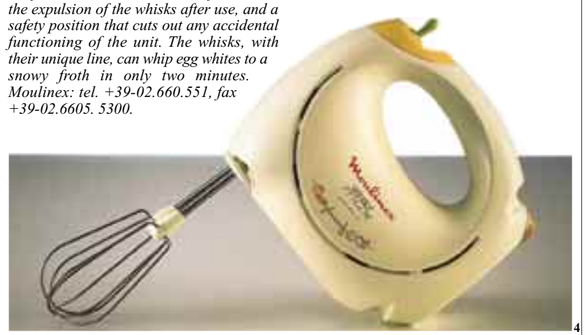
3 Stampante «BJC-4400» Canon per il piccolo ufficio.
Canon «BJC-4400» printer for small offices.

4 Microwave «Bank» di NCR.
NCR's Microwave «Bank».

Nuovi toni per piccoli elettrodomestici (26
New shades for small household appliances

I piccoli elettrodomestici Moulinex si vestono di nuovi colori: un caldo giallo paglia e un delicato verde anice avvolgono le forme arrotondate del minitritatutto «Illico», del frullatore «Vitamix», del mixer «Optidick», dello sbattitore «Easy Max Perfect» e del robot da cucina «Ovatio 3 Duo». Dunque, fusione tra design e cromie per prodotti pratici e gradevoli ad alte prestazioni. Il robot da cucina, per esempio, è dotato di 19 funzioni e di diversi accessori, tra i quali lo spremiagrumi. Lo sbattitore deriva invece il suo nome dall'innovativo comando «Easy» posto sull'impugnatura. Si tratta di un tasto che consente l'accesso a tutte le opzioni disponibili: il variatore elettronico di velocità, il comando 'turbo' per l'accelerazione istantanea del motore, l'espulsione delle fruste dopo l'utilizzo, la posizione di sicurezza che esclude il funzionamento accidentale dell'apparecchio. Le fruste, con la loro linea particolare, possono montare albumi a neve in soli due minuti. Moulinex: tel. +39-02.660.551, fax +39-02.6605.5300.

Moulinex small *household appliances are being garbed in exciting new colours. A warm straw yellow and evanescent anise green suffuse the rounded shapes of a mini-food-grinder called «Illico», a blender called «Vitamix», the «Optidick» mixer, «Easy Max Perfect» beater and «Ovatio 3 Duo» kitchen robot. Therefore, a blend of design and chromatic tones for top-performing products that are both pleasing and practical. The kitchen robot, for example, is equipped with 19 functions and various accessories, one of which is an orange squeezer. The beater, on the other hand, gets its name from an innovative «Easy» control located on the grip. It's a key that allows access to all the options available, such as an electronic speed variator, a 'turbo' control for the instant acceleration of the motor, the expulsion of the whisks after use, and a safety position that cuts out any accidental functioning of the unit. The whisks, with their unique line, can whip egg whites to a snowy froth in only two minutes. Moulinex: tel. +39-02.660.551, fax +39-02.6605. 5300.*



4

"Cersaie 98": incremento di pubblico e stampa (27
"Cersaie 98": increase in public and press

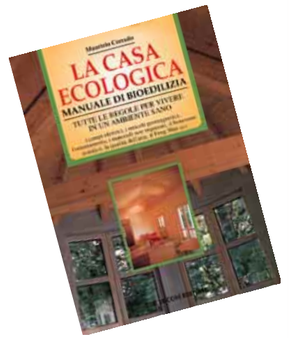
"Cersaie", l'appuntamento fieristico bolognese dedicato alla ceramica per l'edilizia e l'arredobagno, ha concluso l'edizione '98 confermando la sua centralità nel settore, a livello sia nazionale che internazionale. I visitatori sono stati 101.746 in tutto, di cui 23.000 stranieri (il 22,6% del totale). Il numero degli ospiti paganti, ricollegabile a privati italiani interessati a ristrutturare la propria abitazione, è cresciuto del 13,1% , a riprova del fatto che le novità di prodotto e le ambientazioni allestite all'esposizione forniscono importanti indicazioni al consumatore finale. Particolarmente positivi sono i dati relativi alla presenza della stampa: per la prima volta, nell'edizione '98, si sono superate le 500 unità, con un incremento del 12,4% rispetto all'anno precedente. Tale risultato deriva dalla crescita dei giornalisti italiani (+7,4%) ma ancor più di quelli provenienti dall'estero (+19,9%). Assopiastrelle: tel. +39-0536.818.111, fax 0536.807.935.

"Cersaie", *a Bolognese fair dedicated to ceramics for the building field and bathroom decors, wound up its '98 event by confirming the centrality of its position in the sector, at both the national and international levels. Visitors numbered 101.746 in all, of whom 23,000 were foreigners (22.6 percent of the total). The number of paying guests, traceable to Italian private clients interested in restructuring their homes, has increased 13.1 percent, proof of the fact that product novelties and the settings created at the exhibition supply final consumers with important clues as to what steps they should take. Very positive are the data on the press. For the first time, at the '98 show, there were more than 500 newspapers and magazines represented – 12.4% more than last year. The result of an increase in Italian journalists (+7.4%) but even more of those from foreign countries (+19.9%). Assopiastrelle: tel. +39-0536.818.111, fax 0536.807.935.*

Un manuale per la casa ecologica (28
A handbook for the ecological home

Le regole per vivere in un ambiente sano sono raccolte nel manuale di bioedilizia *La casa ecologica*, pubblicato da De Vecchi Editore. L'autore è Maurizio Corradi ma il testo raccoglie i contributi di molti studiosi dell'argomento; i disegni sono di Angela Pedone. Il manuale è di agevole lettura e tocca tutti i punti principali per stabilire un corretto e salutifero rapporto tra la natura e l'architettura intesa in senso lato, dalla piccola alla grande scala.
Sono trattate le questioni inerenti i campi elettromagnetici interni ed esterni alla casa, il clima ambientale e il microclima dell'abitazione, l'orientamento e la scelta del suolo su cui costruire (secondo i principi della geobiologia), i materiali, i rivestimenti, l'inquinamento acustico, l'illuminazione, la distribuzione degli spazi, l'arredamento, in ultimo anche il feng shui.
Ogni argomento è affrontato in modo chiaro e sintetico; per ognuno di essi vengono forniti consigli pratici. Il manuale si rivela così di utilità effettiva sia per gli specialisti del settore che per tutti coloro che devono costruire, ristrutturare o arredare la propria casa.

Rules for living *in a healthy environment have been gathered into a bio-building handbook dubbed* The Ecological Home, *published by De Vecchi Editore. The author is Maurizio Corradi but the text is a compendium of contributions from many scholars. Drawings are by Angela Pedone. The handbook easy to read, touches on all the principal points needed to establish a proper and healthful relationship between nature and architecture, interpreted in a broad sense, from small- to large-scale initiatives. Dealt with are issues having to do with electromagnetic fields both inside and outside of the home, alongwith the environmental climate and the micro-climate within the house, orientation and the choice of the land where the house will be built (in accordance with the principles of geo-biology), materials, facings, acoustic contamination, lighting, distribution of spaces, interior decoration and Feng Shui. Every theme is tackled in a synthetic way, practical advice being supplied for each of them. The handbook has turned out to be useful, not only for specialists, but also for all those who have to build, restructure or furnish their own homes.*



4 Sbattitore «Easy Max Perfect» di Moulinex.
«Easy Max Perfect» beater by Moulinex.

Cucine economiche di lusso *Luxury kitchens at a low cost* (29

Lo studio King & Miranda ha progettato per Splendid, azienda emiliana di prodotti per il riscaldamento, due nuovi modelli di cucine economiche. Significativamente battezzati «Arcadia» e «Prestigio», si differenziano l'uno per il forte legame con le forme della tradizione, espresso anche nella scelta dei classici colori verde e canna di fucile, ai quali va ora ad aggiungersi la variante 'cappuccino', l'altro per la linea più moderna, i colori più innovativi (blu avio e rosso cotto) e la trasparenza delle porte fuoco e forno, realizzate in cristallo ceramico. «Arcadia» ha il corrimano, i supporti, le maniglie e i maniglioni in acciaio bagno oro 24 Kt lucidato e verniciato; stesse finiture per «Prestigio» ma con base in ottone. Entrambi i modelli hanno poi il piano cottura all'altezza dei mobili standard (85 cm) e i cassettoni scaldavivande e portalegna su guide scorrevoli. Sicurezza e robustezza sono garantite dalle controporte fuoco e forno in ghisa raf e dagli sportelli a cardine con cerniere in ottone. Splendid: tel. +39-0522.22601, fax +39-0522.828117.

1

The King & Miranda *Design Studio has designed two new models of low-cost kitchens for Splendid, an Emilian heating product company. Meaningfully christened «Arcadia» (Arcady) and «Prestigio» (prestige), they are keynoted to two different eras. The former has strong ties to the forms of tradition, expressed in a choice of classic shades like green and gunmetal, to which a variant called 'cappuccino' has been added. The latter features a modern line, more innovative colours (air force blue and fired brick) and the transparency of fire and oven doors, made of ceramic glass. «Arcadia» has a handrail, supports, handles and large handles in polished and varnished 24-Kt gold-washed steel. «Prestigio» has the same finishes but a base in brass. Both models have a cook top whose height is that of standard furniture pieces (85 cm), alongwith food-warmer drawers, and a wooden case piece on sliding runners. Safety and sturdiness are guaranteed by inner fire-doors, an oven in raf cast-iron and doors with brass hinges. Splendid: tel. +39-0522.22601, fax +39-0522.828117.*

I risultati del concorso Nescafé (30
Nescafé competition's results

2

Ha vinto il primo premio, consistente in un milione di pesetas e in un trofeo disegnato da Ramòn Oriol, il designer di Barcellona Natalia Vàzquez con la sua creazione "Bika", presentata al concorso di design "Nescafé en Bares". Organizzato da Adi Fad (Asociación de Diseño Industrial del Fomento de las Artes Decorativas) e patrocinato da Nestlé, il concorso ha riunito 245 oggetti – ideati da designer professionisti in Spagna – inerenti la presentazione e la preparazione del Nescafé decaffeinato in bustina, al bar o nei ristoranti. L'obiettivo, pienamente raggiunto, era di fornire idee interessanti al settore marketing dell'azienda. Il progetto vincitore consiste nell'innesto sul manico della tazzina della tipica bustina rossa che contiene e contraddistingue il noto prodotto, avvicinandolo il più possibile a quello che è il luogo della sua destinazione finale. Altri premi sono stati assegnati ai designer P. Lillo di Valencia, E. Etxenike di Palamòs, E. Almansa di Barcellona, R. Ibars di Bellaterra e alla coppia M. Teixidò di San Cugat e J. Cunì di Malgrat de Mar. Adi Fad: +34 -9320.91155/2091.398, fax +34-9320.11030.

Winner of the first *prize of a million pesetas and a trophy awarded by Ramòn Oriol, was Barcelona designer Natalia Vàzquez with her creation called "Bika", presented at the "Nescafé en Bares" (Nescafé at bars). Organized by Adi Fad (Fomento Industrial Design Association of the Decorative Arts) and sponsored by Nestlé, the competition brought together 245 objects – ideated by professional designers in Spain – inherent to the presentation and preparation of decaffeinated Nescafé, in packets, at bars or restaurants. The objective, achieved in full, was to supply the Company's marketing sector with bright ideas. The winning design consisted of grafting the immediately identifiable packet containing the noted product onto the handle of the cup, thus bringing it as close as possible to the place where it will end up. Other prizes were awarded to designers P. Lillo of Valencia, E. Etxenike of Palamòs, E. Almansa of Barcelona, R. Ibars of Bellaterra and a team of designers – M. Teixidò of San Cugat and J. Cunì of Malgrat de Mar. Adi Fad: +34-9320.91155/2091.398, fax +34-9320.11030.*

I vantaggi degli aspirapolvere senza sacchetto (31
Bagless vacuum cleaners's advantages

Confermando la posizione di preminenza della Dyson nelle scelte dei consumatori, il nuovo «DC03 Clear», grigio azzurro trasparente, lanciato nel 1998, è diventato l'aspirapolvere più venduto in Gran Bretagna. Caratterizzato dal sistema «Dual Cyclone™» e da due filtri «High Efficiency Particulate Air», funziona senza bisogno degli ordinari sacchetti che ostacolano l'aspirazione, offrendo all'utente una notevole potenza d'aspirazione, oltre al miglior livello di filtraggio e alla migliore pulizia dell'aria espulsa disponibili nel settore degli aspirapolvere verticali, e rendendolo ideale per chi soffre di allergie. Dotato delle stesse qualità dei suoi predecessori, come regolazione automatica della potenza di aspirazione, accessori integrati, valvola di sicurezza per lo scarico dell'aspirazione, dispositivi speciali per la pulizia delle scale, dell'auto e degli angoli e di una robusta ma leggera scocca di ABS e policarbonato, il «DC03 Clear» è superiore ai modelli precedenti. È dotato di impugnatura ergonomica con ugello e profilo sottile che lo rendono facile da usare e da appendere alle pareti. Inoltre il contenitore a svuotamento facilitato «Clear Bin™» consente all'utente non solo di accorgersi quando è pieno ma anche di divertirsi a guardare il lavoro del «DC03 Clear». Testimonianza della continua ricerca di miglioramento del progettista James Dyson, è un esempio di come l'intelligenza progettuale e l'uso innovativo dei materiali possano mettere in rilievo le tecnologie produttive che rendono i prodotti Dyson facili ed efficienti da usare in casa. Dyson Appliances: tel +44-1666-827.200, fax +44-1666-827.299. *Lisa Hockemeyer*

3

Confirming Dyson *vacuum cleaners established role as a consumer favourite, Dyson's new translucent blue-green «DC03 Clear», launched in 1998, has become the best selling vacuum cleaner in the Great Britain. Characterised by the «Dual Cyclone™» system and two «High Efficiency Particulate Air» filters «DC03 Clear» operates without the conventional suction-killing bags offering the consumer consistent suction and the highest rated filtration and cleanest expelled air of an upright vacuum cleaner, making it ideal for allergy sufferers. Featuring the properties of its forbearers, such as automatic suction changeover and control, integrated tools, safety suction release valve, stair-, car- and edge cleaning facilities and a tough but lightweight body made from ABS and polycarbonate, the «DC03 Clear» even outstrips the former models. It has an ergonomic handle with a hose cap and a slim profile making it easy to use and to hang it up on the wall. Further, the easy to empty «Clear Bin™» allows the user not only to tell when it is full but also to enjoy watching the «DC03 Clear» work. Affirming designer James Dyson's continuos request for improvement, it is a prime example of how inspirational design and innovative use of materials can highlight the engineering technologies which make Dyson products easy and effective to use in the home. Dyson Appliances.: tel.+44-1666-827.200, fax+44-1666-827.299.*
Lisa Hockemeyer

1 Cucina economica «Prestigio», un progetto di King & Miranda per Splendid.
«Prestigio» low-cost kitchen designed by King & Miranda and produced by Splendid.

2 Natalia Vàzquez: "Bika", 1° premio al concorso nazionale spagnolo "Nescafé en Bares".
Natalia Vàzquez: "Bika", 1st prize at the Spanish national competition, "Nescafé en Bares".

3 «DC03 Clear», progettato da James Dyson per Dyson Appliances Ltd..
«DC03 Clear», designed by James Dyson for Dyson Appliances Ltd..

L'arte inglese della luce *The British art of lighting* (32

Semplicità, praticità ma eccezionale qualità estetica sono i principi che riassumono l'etica progettuale della nuova azienda londinese dell'illuminazione Kode Lighting, guidata dal designer David Page. Con un approccio innovativo al progetto dell'illuminazione, il primo prodotto presentato, «Kode Light», è la sintesi di una leggera struttura di legno circondata da un nastro acidato colorato trasparente che realizza un gioco di luce e colore. In risposta alla crescente domanda del pubblico la Kode Lighting ha ampliato la gamma cromatica del suo nuovo prodotto, che ora è disponibile in rosso, bianco, bruno e azzurro, mentre già è stata annunciata la seconda lampada, che verrà lanciata tra breve. Siamo in curiosa attesa delle prossime creazioni che questa azienda di recente fondazione ci presenterà. Kode Lighting: tel. +44-468-947.373. *Lisa Hockemeyer*

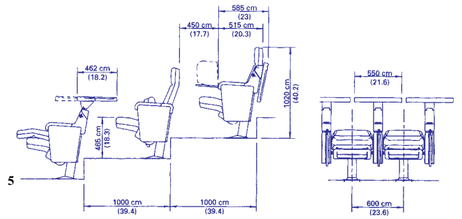
Simplicity, practicality, *yet stunning aesthetic quality sum up the design ethics of new London based lighting company Kode Lighting headed by the designer David Page. Demonstrating an innovative approach towards lighting design, their first launched product «Kode Light» is a synthesis of a lightweight wooden frame structure surrounded by translucent coloured acid tape elaborating on the interplay of light and colour. In response to a growing consumer's demand, Kode Lighting company has extended the colour range of its new production that is now available in red, white, tan and blue while already announcing its second light to be launched shortly. We are curious and look forward to the forthcoming creations this recently founded company has to offer. Kode Lighting: tel. +44-468-947.373.* Lisa Hockemeyer

4

Congressi: la poltrona attrezzata (33
Congresses: the equipped armchair

La progettazione delle sale destinate a conferenze o congressi si basa su un principio ben definito; offrire una comoda seduta nel minor spazio possibile, senza dimenticare i servizi annessi a ogni singola seduta. Per rispondere a questa esigenza Figueras ha realizzato «Congress Seating System», un sistema ormai adottato in numerosi centri congresso internazionali come Birmingham International Convention Center, Baden-Baden Congresspalast, Granada International Congress Center, Forum di Lisboa, Lan Sheng Building a Shanghai e il recente International Congress Center-München. Il «Congress Seating System» permette di ridurre a 1 metro la distanza fra le file di poltrone senza compromettere i servizi di ogni singola seduta: microfono personale, traduttore simultaneo, luce e piano di appoggio; per consentire un comodo passaggio fra le file i piani di appoggio si possono ripiegare. La più recente delle applicazioni del «Congress Seating System» è il complesso fieristico di Monaco, per il cui auditorio principale sono state adottate 1500 poltrone speciali, 500 delle quali mobili, che permettono di sgomberare parzialmente, oppure di ruotarle di 90° in modo tale da ottenere una passerella centrale.
Figueras: tel. +34-9384.45050, fax +34-9384.4.5061

The design of halls *for conferences or congresses is based on a well-defined principle: offer a comfortable seating solution in the smallest possible space, without overlooking the services connected with each individual solution. To respond to this need, Figueras has created «Congress Seating System». This system has been adopted at numerous international congress centers such as the Birmingham International Convention Center, Baden-Baden Congresspalast, Granada International Congress Center, Lisbon Forum, Lan Sheng Building in Shanghai and the recent International Congress Center-München. The «Congress Seating System» makes it possible to reduce the distance between rows of armchairs by all of one meter without making seating any less comfortable or eliminating services like a personal microphone, simultaneous translator, light and desk arm. To allow easy transit between rows, desk arms can be folded out of the way. The most recent application of the «Congress Seating System» is the fair complex in Munich, for whose main auditorium 1500 special armchairs were installed, 500 of which were pieces that allowed partial removal or 90° rotation so as to achieve a central walkway. Figueras: tel. +34-9384.45050, fax +34-9384.45061.*



5

4 «Kode Light», progetto di David Page per Kode Lighting.
«Kode Light», designed by David Page for Kode Lighting.

5 Sezione della poltrona «Congress Seating» prodotta dalla Figueras.
Section of the «Congress Seating» armchair produced by Figueras.

Meret Oppenheim a Milano (34
Meret Oppenheim in Milan

La Galleria del Credito Valtellinese di Milano, presso il Refettorio delle Stelline, presenta (fino al 30 gennaio) 320 opere realizzate tra la fine degli anni Venti e il 1985 da Meret Oppenheim. Artista che nel tempo si è occupata con assoluta libertà di disegno, pittura, scultura, di lei si è parlato come dell' "enfant prodige" del Movimento Surrealista; Meret Oppenheim, nata a Berlino nel 1913, ha realizzato infatti alcune tra le più importanti icone surrealiste. Come la tazzina con cucchiaino rivestiti in pelo di gazzella cinese del 1936 che rivela nel titolo *Colazione in pelliccia* un'accurata eleganza di forme e scelta di materiali trasformata in un'opera ironica e dissacrante. Dopo Berlino, l'artista si trasferisce a Parigi dove, legata sentimentalmente a Max Ernst, entra a far parte del Movimento Surrealista; un momento felice a cui fa seguito, a partire dalla fine degli anni Trenta per tutti gli anni della guerra, un periodo di ripensamento critico. Ritorna a lavorare con generosità a partire dagli anni '50. Muore nel 1985 a Basilea. Meret Oppenheim, nel corso della sua carriera, ha sempre dimostrato un interesse particolare per la moda; in mostra disegni e schizzi. Una passerella di ritratti inediti realizzati da amici, come Man Ray, Max Ernst, Leonor Fini, Marino Marini, rivela quotidianità ed espressione artistica. Galleria del Credito Valtellinese: tel/fax +39-02.4800.8015.

1

1 Meret Oppenheim, *Colazione in pelliccia*, 1936.
Meret Oppenheim*, Breakfast in Fur, *1936.

2 Piero Manzoni, *Achrome*, quadrati di cotone su cartone (1960).
Piero Manzoni*, Achrome *(colourless), cotton squares on cardboard (1960)

3 René Magritte, *In memoriam Mack Sennet*, 1936. Foto: Speltdoorn.
René Magritte*, In memoriam Mack Sennet, *1936. Photo: Speltdoorn.

***The Gallery of the** Credito Valtellinese in Milan is presenting (until the 30th of January), at the Refectory in the Stelline Palace, 320 works done between the end of the Twenties and 1985 by Meret Oppenheim. An artist who was equally at home in the three fields of drawing, painting and sculpture, she was talked – and written – about as a child prodigy of the Surrealist Movement. Oppenheim, born in Berlin in 1913, created some of surrealism's most important icons. Such as the cup and spoon covered with the hair of a Chinese gazelle (1936), which reveals in its title,* Breakfast in Fur, *a scrupulous elegance and choice of materials transformed into a witty and irreverent work. The artist moved from Berlin to Paris where, sentimentally linked to Max Ernst, she hopped onto the bandwagon of the Surrealist Movement. It was a happy period, starting at the end of the Thirties and lasting throughout all the War years, by a time of critical second thoughts. She went back to work on a prolific output, starting in the Fifties. Death came in Basel in 1985. Oppenheim showed, in the course of her career, a particular interest in fashion. The visitor will see evidences of this in drawings and sketches at the show. A catwalk of portraits never seen before, done by friends like Man Ray, Max Ernst, Leonor Fini and Marino Marini, reveal events of daily life as well as artistic expression. Galleria del Credito Valtellinese: tel/fax +39-02.4800.8015.*

Bologna: l'arte astratta italiana dal 1950 a oggi (35
Bologna: the Italian abstract art from 1950 until today

La Galleria d'Arte Moderna di Bologna è sede, fino al 14 febbraio '99, della mostra "Arte italiana. Ultimi quarant'anni. Pittura aniconica", ulteriore tappa del progetto di ricognizione sull'arte italiana più recente che fa seguito ai due momenti espositivi dedicati l'uno ai "Materiali anomali", l'altro alla "Pittura iconica". La rassegna, curata da D. Eccher e D. Auregli, presenta più di cento opere di oltre cinquanta esponenti dell'arte astratta in Italia dagli anni '50 a oggi, compresi i contributi degli artisti dell'attuale generazione. Alcuni degli artisti rappresentati sono Accardo, Afro, Asdrubali, Bendini, Bressan, Capogrossi, Castellani, Dadamaino, Dessì, Dorazio, Fontana, Gallizio, Gastini, Iachetti, Manzoni, Perilli, Tirelli, Turcato e Vedova. L'intento non è didascalico rispetto alle linee di sviluppo riconosciute della pittura astratta italiana, né filologico; si vuole piuttosto offrire una ricca panoramica sull'argomento per favorire nuove occasioni di riflessione e di confronto, fornendo nel contempo al grande pubblico una mappa che stimoli la scoperta di orientamenti e strumenti di lettura. Il catalogo, edito da Skirà, propone un'ampia antologia di immagini e di testi.
Galleria d'Arte Moderna di Bologna: tel. +39-051.502.859, fax +39-051.371.032.

2

***The Bologna Modern** Art Gallery will be home until the 14th of February 1999, to a show entitled "Italian Art. The last Forty Years. Aniconic Painting", a further milestone in the project for recognition of the most recent Italian art, which is a follow-up of two exhibitional events dedicated to "Anomalous Materials" and "Iconic Painting". The show, curated by D. Eccher and D. Auregli, is presenting more than a hundred works by over fifty exponents of abstract art in Italy from the Fifties up until today, including contributions by artists of the present generation. Some of the artists represented are Accardo, Afro, Asdrubali, Bendini, Bressan, Capogrossi, Castellani, Dadamaino, Dessì Dorazio, Fontana, Gallizio, Gastini, Iachetti, Manzoni, Perilli, Tirelli, Turcato and Vedova. The intention behind the show is not caption-oriented with respect to recognized lines of development in Italian abstract painting, nor is it philological. The desire was, rather, to offer a rich panorama on the subject to foster new opportunities for thought and comparison, while supplying the public at large with a map that would stimulate their discovery of reading tools and orientations. The catalogue, published by Skirà, offers a full anthology of images and texts.*
Bologna Modern Art Gallery: tel. +39-051.502.859, fax +39-051.371.032.

Tematica su Magritte a Barcellona (36
Themes on Magritte in Barcelona

In occasione del centenario dalla nascita di René Magritte, la Fondazione Joan Miró di Barcellona ha organizzato una mostra commemorativa che rimarrà aperta fino al 7 febbraio 1999. Le oltre novanta opere presenti sono suddivise in cinque gruppi a tema: "Narrativa e mistero", in cui spicca *L'histoire centrale* del 1928; "Incontri fortuiti", che ospita tra gli altri *L'empire des lumières* del 1961; "Metamorfosis", come quella di *La fôret* (1927) o di *Le Grand siècle* (1954); "Meccanismi del linguaggio", incentrata sulla relazione tra oggetto e rappresentazione (*La table, l'océan, le fruit,* 1928); infine "Il quadro dentro il quadro", sul rapporto tra pittura e realtà, come suggeriscono per esempio *La clef des champs* del 1936 e *La Baigneuse* del 1925. La mostra, di cui è responsabile Maria Lluïsa Borrás, si avvale del patrocinio del Banco Bilbao Vizcaya e riunisce opere provenienti dalle maggiori collezioni pubbliche e private d'Europa, offrendo inoltre l'opportunità di vedere il filmato *La fidélité des images* che include la pellicola di Magritte *Le loup rouge.* Fundació Joan Miró, Barcellona: tel. +34-93-3291.908, fax +34-93-3298.609.

3

***To honour the hundredth** anniversary of the birth of René Magritte, the Joan Miró Foundation in Barcelona has organized a commemorative show that will remain open until the 7th of February 1999. The other ninety works present are divided up into five theme groups: "Narrative and Mystery", in which* The Central Story, *done in 1928, is outstanding; "Fortuitous Encounters", which is hosting* The Empire of Lights, *done in 1961, among other works; "Metamorphosis", like that of* The Forest *(1927) or* The Great Century *(1954); "Mechanisms of Language", centering around the relationship between object and representation (*The table, the ocean, fruit, *1928); lastly "The painting within a painting", on the relationship between painting and reality, as suggested, for example, by* The Key of the Fields *(1936) and* The Bather *(1925). The exhibition, organized by Maria Lluïsa Borrás, has the benefit of being sponsored by the Bilbao Vizcaya bank and has brought together works from the major collections of Europe, both public and private, offering moreover an opportunity to see the movie,* The Faithfulness of Images, *which includes a Magritte film entitled* Le loup rouge *(the red wolf). Joan Miró Foundation, Bardcelona: tel. +34-93-3291.908, fax +34-93-3298.609.*

Mattone faccia a vista: convegno ANDIL (37
Unfinished bricks: ANDIL conference

"Attualità del mattone faccia a vista" così si intitola il convegno organizzato dall'ANDIL (Assolaterizi Sezione faccia a vista). Presieduto da Paolo Portoghesi, avrà luogo a Milano il 29 gennaio alle ore 10, presso il Magna Pars di via Tortona 15. In esame temi importanti: il mattone faccia a vista e l'ambiente; il mattone nell'architettura d'interni; la durata del mattone faccia a vista; il progetto nella città antica; tendenze internazionali nell'uso di questo materiale e l'importanza della sua visualizzazione nell'ambiente urbano. Tra i relatori, saranno presenti alcuni tra i più importanti architetti italiani e stranieri. ANDIL : tel. +39-02.58 30.4749.

4

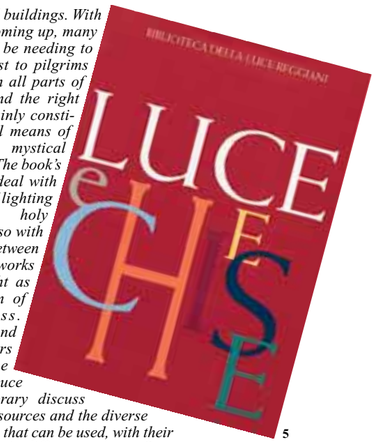
4 Un ambiente realizzato con il mattone faccia a vista progettato da Lorena Luccioni.
A room designed by Lorena Luccioni featuring unfinished bricks.

5 Copertina del volume *Luce e chiese* pubblicato dalla Biblioteca della Luce Reggiani.
Cover of the book* Light and Churches, *published by Biblioteca della Luce Reggiani.

***"The Currentness** of Unfinished Bricks" is the title of a conference staged by the ANDIL (Assolaterizi Unfinished Brick Section). Presided over by Paolo Portoghesi, it will take place in Milan on January 29th at 10 A.M.; the venue is the Magna Pars, via Tortona 15. Some major topics will be addressed, such as: unfinished bricks and the environment; bricks and interior design; the durability of unfinished bricks; design in ancient cities; the international trends in the use of this material and the importance of its appearance in the cityscape. Reports will be made by some of the leading Italian and foreign architects. ANDIL: tel. +39-02.58 30.4749.*

Luci mistiche *Mystic lights* (38

Luce e chiese, il volume pubblicato dalla Biblioteca della Luce Reggiani e curato dalla Reggiani S.p.A. Illuminazione, ha lo scopo di analizzare dal punto di vista tecnico e simbolico le metodologie più adeguate per illuminare gli edifici sacri. Con l'approssimarsi del Giubileo molte chiese si devono presentare nel migliore dei modi ai milioni di pellegrini che arriveranno da tutto il mondo; una giusta illuminazione è sicuramente lo strumento ideale per creare un'atmosfera mistica. Nei sei capitoli vengono affrontate tutte le problematiche relative al progetto di illuminazione del luogo sacro ma anche il rapporto luce-opere d'arte e luce come espressione di religiosità. Il testo della Biblioteca della Luce Reggiani affronta, nel quinto e nel sesto capitolo, gli apparecchi di illuminazione, le fonti luminose e i diversi tipi di lampade utilizzabili con i relativi effetti in diversi contesti. Corredato da numerose immagini, il libro offre una serie di suggerimenti e regole per un'illuminazione discreta e suggestiva. Reggiani: tel. +39-0392.0711, fax +39-0392.071.999.



5

***The object of Light** and Churches, the book published by the Luce Reggiani Library and edited by Reggiani S.p.A., is to look, from the technical and symbolic angle, at the best methodologies for illuminating sacred buildings. With the Jubilee coming up, many churches will be needing to look their best to pilgrims expected from all parts of the world. And the right lighting certainly constitutes an ideal means of conveying a mystical atmosphere. The book's six chapters deal with all aspects of lighting design for holy places, but also with the relation between light and artworks and with light as an expression of religiousness. The fifth and sixth chapters of this volume from the Luce Reggiani Library discuss light fittings, sources and the diverse types of lamps that can be used, with their relative effects in different contexts. Supported by numerous illustrations, the book presents hints and rules for discreet and interesting lighting. Reggiani: tel. +39-0392.0711, fax +39-0392.071.999.*

Il Papa degli artisti *The Pope who loved artists* (39

Paolo VI ricopre un ruolo storico per aver riaperto il colloquio con il mondo 'cosiddetto' reale (è stato il primo Papa a rilasciare un'intervista a un giornale, nella persona di Alberto Cavallari, giornalista del *Corriere della Sera*). Allo stesso tempo, Paolo VI, salito al soglio pontificio il 21 giugno 1963, riallacciò un forte legame con il mondo dell'arte. La Veneranda Fabbrica del Duomo, costituita con decreto il 16 ottobre 1386 da Gian Galeazzo Visconti, dedica a questa importante fase del suo pontificato "Paolo VI, Una luce per l'Arte", mostra che resterà aperta fino al 31 gennaio presso il museo del Duomo. L'allestimento presenta opere di Annigoni, Bellotti, Consadori, Carpi, Calvelli, Greco, Bodini, Manfrini e Scorzini; provengono dalla Galleria d'Arte Sacra Moderna del Vaticano. Museo del Duomo di Milano, tel. +39-02.6698.4041.

***Pope Paul VI** played a historic role in reopening a dialogue with the 'real' world. He was the first pope to give a journalist an interview, the favoured reporter being Alberto Cavallari, a journalist for Milan's* Corriere della Sera. *Paolo VI, who rose to his high office on the 21st of June 1963, resumed strong ties with the art world. The Venerable Fabric of the Duomo, formed by decree on the 16th of October 1386 by Gian Galeazzo Visconti, is dedicating a show entitled "Pope Paul VI, A Light for Art" to this important phase of his papacy. It will be open until the 31st of January at the Duomo Museum. The exhibition includes works by Annigoni, Bellotti, Consadori, Carpi, Calvelli, Greco, Bodini, Manfrini and Scorzini. They are all from the Gallery of Modern Sacred Art in the Vatican. Museum at the Duomo of Milan, tel. +39-02.6698.4041.*

Fontana Arte - Una storia trasparente *Fontana Arte - A transparent story* (40

Tra i materiali protagonisti dell'architettura moderna, certamente va annoverato il vetro, con ferro e cemento armato, filo conduttore che unisce straordinarie architetture dell'Ottocento (come il mitico Palazzo di Cristallo di Joseph Paxton), i primi grattacieli di Chicago, le opere del razionalismo europeo.
Vetro come innovazione nell'architettura, dunque. Ma anche vetro come campo di sperimentazione per tecniche di lavorazione che sul finire dell'Ottocento (per esempio, molatura, levigatura e politura riunite in un'unica apparecchiatura, oppure il processo di tempera introdotto dal francese La Bastie) erano oramai consolidate e divenute il presupposto di attività industriali specializzate. In questo filone si innesta la vicenda raccontata dal libro *Fontana Arte - Una storia trasparente* (di Laura Falconi, Edizioni Skira, Milano 1998; testo in italiano e inglese) attraverso un ricco apparato iconografico e un altrettanto esauriente analisi storica e disciplinare.
Diretta derivazione dell'industria vetraria Luigi Fontana fondata a Milano nel 1881, Fontana Arte nacque ufficialmente nel 1932. In una pubblicità degli anni Trenta, la ditta Luigi Fontana si presentava come produttrice di vetri d'arte, specchi e cristalli, esposti con successo alla Biennale di Monza. Alla prima edizione di quell'esposizione (1923) avevano partecipato due personaggi destinati a diventare molto importanti per la Luigi Fontana: Gio Ponti, chiamato nel 1931 ad assumere la direzione artistica della ditta, e Pietro Chiesa, artista del vetro di origine ticinese. Il contributo di Ponti dapprima si espresse in oggetti unici di lusso e poi si ampliò a piccole serie da affiancare ai pezzi eseguiti su ordinazione.
Nello stesso periodo Pietro Chiesa lavorava per Gustavo Pulitzer Finali e per i suoi arredi navali. Gli artigiani del vetro della bottega di Chiesa erano in grado di realizzare qualsiasi fantasia; particolarmente moderne apparivano le lampade in vetro, cristallo e metallo disegnate da Chiesa e utilizzate da diversi architetti per arredare negozi e case private. Convinto di dover incrementare la domanda e l'offerta di oggetti di qualità per uso quotidiano, Ponti associò Pietro Chiesa alla direzione artistica della Luigi Fontana, mentre le maestranze del laboratorio artigiano venivano assorbite dall'azienda. Nacque così la divisione Fontana Arte alla quale vennero demandate la lavorazione delle vetrate artistiche, la realizzazione di oggetti d'arte di serie limitata e la produzione di lampade, mentre alla ditta madre rimasero le seconde lavorazioni delle lastre insieme alla fornitura e alla messa in opera di vetri e cristalli negli edifici, in un momento in cui tali materiali entravano d'autorità nell'architettura. Scorrendo le pagine del libro e il regesto finale, sorprende scoprire – accanto alle puntuali descrizioni dei pezzi più significativi realizzati nel corso degli anni – quanti siano stati gli artisti e gli architetti a servirsi di Fontana Arte e a usare i suoi prodotti.
Nel dopoguerra, morti il fondatore Luigi Fontana (il figlio Cesare gli era subentrato a capo dell'impresa ma morirà nel 1955) e Pietro Chiesa (1948), Fontana Arte sopravvisse replicando per anni gli oggetti di Chiesa e Ponti e continuando a fornire vetrate artistiche e illuminazione ai grandi committenti privati. Max Ingrand assunse la direzione artistica dell'azienda nel 1954, mantenendola per circa un decennio; gli fu accanto Piero Raimondi, che avrebbe ideato fra il 1953 e il 1972 molti degli oggetti di maggior successo dell'azienda milanese, pervenendo a soluzioni originali che ispirarono altri autori più noti. Richiamato Ponti come consulente, fra il 1967 e il 1972 Fontana Arte conobbe una stagione creativa di buon livello, accompagnata tuttavia da crescenti difficoltà gestionali ed economiche, comuni all'imprenditoria dell'intero Paese; l'azienda era passata nel frattempo sotto il controllo della Saint Gobain e molte delle lavorazioni erano affidate ad artigiani esterni. Si preannunziava una svolta, avvenuta nel 1979 quando un gruppo di azionisti rilevò la proprietà, delegando a Carlo Guglielmi la conduzione societaria e il compito di riportare marchio e prodotti all'altezza della loro fama. Il nuovo art director, Gae Aulenti, affidò a Pier Luigi Cerri l'immagine coordinata di azienda e prodotti, a Piero Castiglioni il settore luce, mentre Daniela Puppa e Franco Raggi assunsero il ruolo di organizzatori di eventi ed esposizioni. Tutti furono comunque chiamati ad esprimersi anche come progettisti. L'intera produzione venne rivista e ripensata, eliminando dal catalogo prodotti non più validi e introducendone altri nei quali i requisiti tecnici ed estetici non incidessero troppo sui costi, scegliendo di volta in volta per l'esecuzione dei componenti officine esterne specializzate. Ma i cambiamenti non erano finiti: nel 1992 venne acquisita la società Candle (operante nel settore dell'illuminazione di alto livello tecnico e di costo contenuto), marchio rilanciato attraverso il contributo di progettisti famosi e di nuovi talenti. Lo spazio dato ai giovani designer si amplierà nel 1994 con la fondazione di Schopenhauer (marchio destinato a raggruppare l'intera offerta riguardante l'arredo, pezzi storici compresi), la cui direzione artistica sarà affidata a Rodolfo Dordoni. La storia può fermarsi qui e, diventando cronaca, segnalare nel 1998 l'assegnazione a Fontana Arte del Premio Compasso d'Oro.

Maria Cristina Tommasini

1

2

3

4

5

1 Gio Ponti, coppa in cristallo forte nero, sostegno in alluminio e base a specchi, 1931.
Gio Ponti, black thick crystal bowl, support in aluminium and mirrorred base, 1931.

2 Vasi «Cartoccio» di Pietro Chiesa.
«Cartoccio» vases designed by Pietro Chiesa.

3 Tavolo «Addams» ; progettato da Rodolfo Dordoni, fa parte del marchio Schopenauer di Fontana Arte.
«Addams» table designed by Rodolfo Dordoni for Fontana Arte's Schopenauer brand.

4 Pubblicità con lampade, 1963.
Advertisement with lamps, 1963.

***Among the materials** that are protagonists of modern architecture, glass occupies a secure place in history. Alongwith iron and reinforced concrete, it is the leitmotiv that links the extraordinary architectural masterpieces of the nineteenth century (like Joseph Paxton's mythical Crystal Palace) to the first skyscrapers in Chicago and works birthed by European rationalism. Glass as an innovation in architecture, therefore. But also as a field of experimentation for processing techniques that, at the turn of the century (for example, grinding, smoothing and polishing processes brought together in a single unit, or tempering, introduced by a French engineer, La Bastie), were consolidated by then and had become the basis for specialized industrial activities. Woven in with this book entitled* Fontana Arte - Una storia trasparente *(by Laura Falconi, Skira Publisher, Milan 1998). A direct offshoot of the Luigi Fontana Glass Industry founded in Milan in 1881, Fontana Arte was officially born in 1932. In an ad from the Thirties, the Luigi Fontana company told the world it was a producer of artistic glass items, mirrors and crystal objects, exhibited with success at the Monza Biennial. Participating in the first of these exhibitions (1923) were two people who were bound to become very important for Luigi Fontini - Gio Ponti, called upon in 1931 to take over the artistic direction of the company, and Pietro Chiesa, a glass-working artist of Ticino origin. Ponti's contribution was first expressed in luxurious one-of-a-kind items and then expanded into small series, in addition to pieces made to order. During the same period, Pietro Chiesa worked for Gustavo Pulitzer Finali and his naval furnishings company. Glass artisans from Chiesa's workshop were capable of pouring the most outlandish fantasy into their creations. Lamps in glass, crystal and metal designed by Chiesa and used by various architects to furnish stores and private homes, were particularly modern in appearance. Convinced that he would have to increment the supply and demand of quality objects for everyday use, Ponti associated Pietro Chiesa with Luigi Fontana's artistic direction, while skilled workers in the artisans' workshop were absorbed by the company. That's how the Fontana Arte division was born and was assigned the processing of artistic glazings, the execution of art objects in a limited series and the production of lamps, while the head office took care of second processings of sheets, together with the supply and installation of glass panels and windows in buildings, at a time when such materials were becoming an integral part of architecture. Leafing through the book and its final summary, one is surprised to discover - side by side with precise descriptions of the most important pieces made over the years - the large number of artists and architects who have worked for Fontana Arte and used their products. During the postwar period, founder Luigi Fontana and Pietro Chiesa died (1948), followed in 1955 by Fontana's son Cesare, who had taken his father's place as head of the enterprise. Fontana Arte survived for years by making replicas of objects by Chiesa and Ponti and continuing to supply big private clients with artistic glazings and lighting solutions. Max Ingrand took over the artistic direction of the company in 1954, remaining in the post for roughly a decade. He was helped by Piero Raimondi, who would ideate, between 1953 and 1972, many of the Milanese company's most successful items, coming up with original solutions that inspired other more famous authors. Having called Ponti back to serve as a consultant, from 1967 to 1972, Fontana Arte enjoyed a world-class season accompanied, however, by increasing managerial and economic difficulties, common to entrepreneurs throughout the country. The company had been taken over, in the meantime, by Saint Gobain, and much of its work was turned over to out-of-company artisans. A turning point was in the wind, and it came about in 1979, when a group of shareholders took over the property, empowering Carlo Guglielmi to head the company and do the job of bringing both trademark and products into synch with their widespread fame. The new art director, Gae Aulenti, put Pier Luigi Cerri in charge of nurturing a coordinated company-products image and Piero Castiglioni at the head of the lighting sector. Daniela Puppa and Franco Raggi took on the role of organizers of events and expositions. Everyone was called upon to express himself as a designer in addition to his other duties. The company's entire spectrum of products was revised and reconceived, all outdated products being eliminated and others, whose technical and aesthetic requisites were not too costly, being introduced. Specialized out-of-company factories were chosen, from time to time, for the execution of certain components. But there was no end to the changes. In 1992, the Candle company (operating in the high-tech, low-cost lighting sector) was acquired, its trademark being relaunched through contributions by famous designers as well as new talents. The space given to young designers would expand in 1994 with the foundation of Schopenhauer (a brand destined to take under its wing the company's entire supply of furnishings, including historic pieces), whose artistic direction would be entrusted to Rodolfo Dordoni. Our story ends here and turns into a report by drawing attention to the award to Fontana Arte, in 1998, of the Compasso d'Oro Prize.*

Maria Cristina Tommasini

Cucine mediterranee *Mediterranean kitchens* (41

Lo scorso ottobre, durante una crociera nel mare Mediterraneo a bordo della nave Costa Allegra, è avvenuto il debutto ufficiale di una nuova collezione di arredi per cucina: Bersons Kitchens, marchio della Mobili Berloni. Concepito nel 1997, il progetto ha puntato su innovazione e qualità; avvalendosi di una tradizione produttiva che ha quasi quarant'anni di esperienza, si è sviluppato libero da condizionamenti commerciali e da calcoli quantitativi. I primi due modelli – «S 801» di Sottsass Associati e «T 802» di Telemaco – individuano con chiarezza le linee guida della collezione. Il primo aggiorna il concetto di flessibilità e componibilità della cucina incentrando la propria attenzione sulla "macchina cucina", cioè sul blocco tecnologico composto dagli elementi necessari alla gestione operativa dell'ambiente cucina e caratterizzando gli arredi con decise scelte cromatiche e con grossi pomoli in metallo laccato; il secondo riecheggia il Giappone proponendo soluzioni all'insegna del minimalismo, semplici e funzionali ma molto curate nella scelta dei materiali e nella lavorazione.
Con il nuovo marchio, la società fondata da Antonio e Marcello Berloni alla fine degli anni '50 alla periferia di Pesaro perfeziona la propria strategia di diversificazione (opera in tutti i settori dell'industria mobiliera oltre che in campo immobiliare, agricolo… e, attraverso la Fondazione Berloni, sostiene la ricerca contro la talassemia), consolidando la propria posizione sul mercato nazionale e internazionale. Mobili Berloni, tel. +39-0721.4491, fax +39-0721.402.063/449.206; Fondazione Berloni, tel. +39-0721.32494, fax +39-0721.64727.

6

7

***This past October,** during a Mediterranean cruise, the SS Costa Allegra was the scene of the official debut of a collection of furnishings for the kitchen, dubbed Bersons Kitchens, the trademark of Mobili Berloni (Berloni furniture). Conceived in 1997, the design puts the emphasis on innovation and quality. Taking full advantage of a productive tradition with nearly forty years of experience behind it, the project was developed in a climate of freedom from commercial influences and quantitative computations. The first two models – «S 801» by Sottsass Associates and «T 802» by Telemaco – clearly etch out the guidelines of the collection. The former has brought the concept of flexibility and the sectional character of the kitchen up to date by focusing on the "kitchen machine". Which means a technological unit made up of elements necessary to managing the task setup of the culinary environment and giving each of the furnishings in it a distinctive character through clear-cut chromatic choices and large knobs in lacquered metal. The latter injects a Japanese note by offering solutions keyed to minimalism – simple and functional, but highly sophisticated from the standpoint of materials and workmanship.With their new trademark, the company, which was founded by Antonio and Marcello Berloni at the end of the Fifties in the outskirts of Pesaro, put the finishing touches on their strategy of diversification (it works in all sectors of the furniture industry, as well as the real estate and agricultural fields... and, through the Berloni Foundation, supports research on thalassemia), thus consolidating its position on both national and international markets. Mobili Berloni, tel. +39-0721.4491, fax +39-0721.402.063/449.206; Berloni Foundation, tel. +39-0721.32494, fax +39-0721.32494. fax +39-0721.64727.*

Maria Cristina Tommasini

8

5 Pubblicità del grande tavolo a specchi incisi con sirene progettato da Gio Ponti nel 1931.
Advertisement of the large mirror table engraved with mermaids designed by Gio Ponti in 1931.

6 Lampada «Bino», progetto di Vittorio Gregotti e Associati, 1967.
«Bino» lamp designed by Vittorio Gregotti and Associates, 1967.

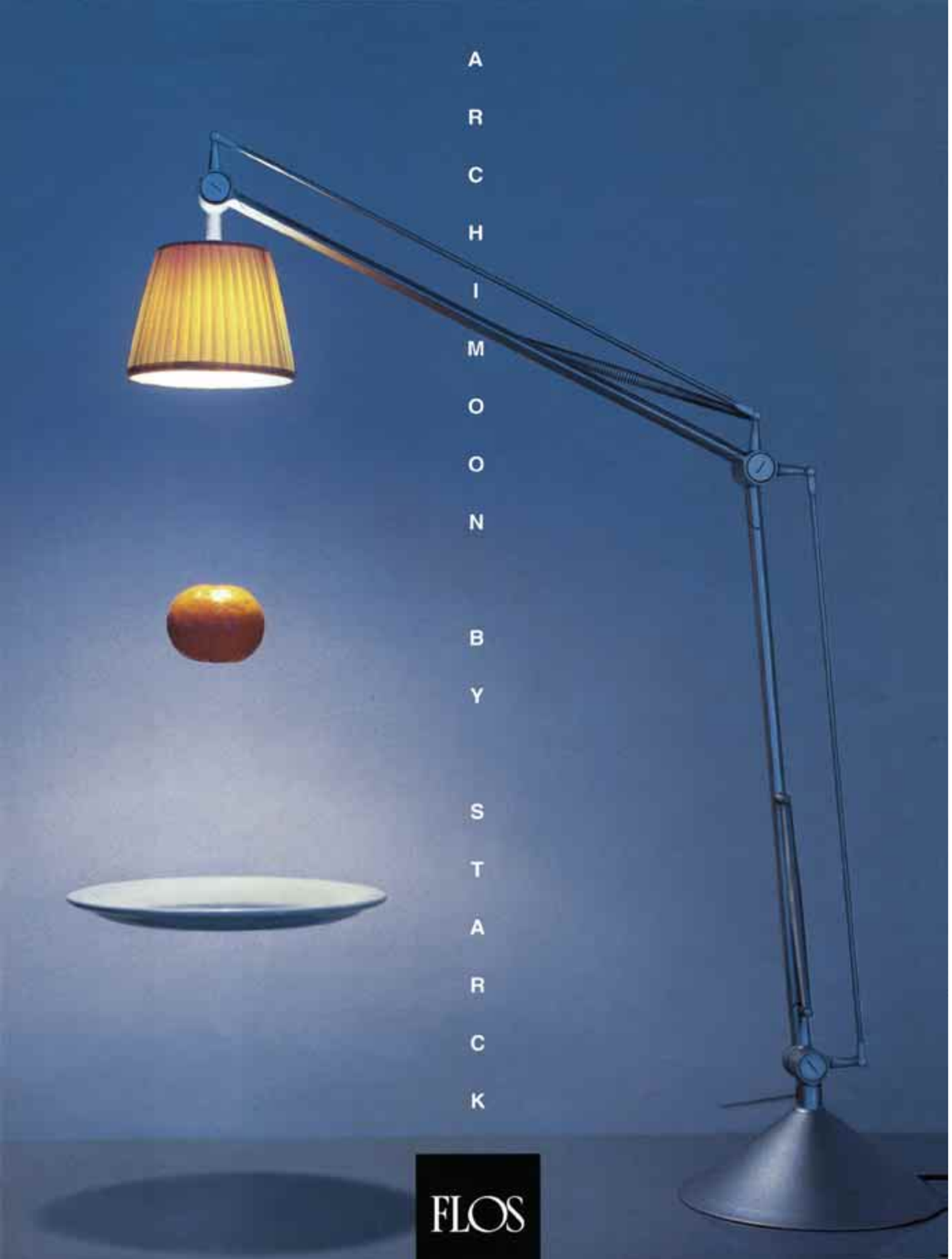
7 Cucina «T802» disegnata da Telemaco per Bersons Kitchens.
«T802» kitchen designed by Telemaco for Bersons Kitchens.

8 Cucina «S801» progettata da Sottsass Associati per Bersons Kitchens, il nuovo marchio di Berloni.
«S801» kitchen designed by Sottsass Associates for Bersons Kitchens, the new brand of Berloni Mobili.

FINALLY

Design: P. Nava - C. Ballabio
Engineering: Progettal

Via Brughetti, 34 - 20030 Bovisio Masciago, Milano, Italy
Tel. +39 +362 - 558899 - Fax +39 + 362 - 591907
INTERNET: http://www.servetto.it
E-mail: servetto@servetto.it



La copertina
The cover
Anonimo/*Anonymous*

Collaboratori
Collaborators
Isabella Bader
Maurizio Bortolotti
Nicolas Bourriaud
Alessandro Bragaglia
Lorenzo Cannavale
Pierluigi Cervellati
Beatriz Colomina
Marco De Michelis
Beppe Finessi
Gerd Fleischmann
Antonio Fortugno
Roberto Gamba
Fabio Grazioli
Jochen Gros
Valentina Guerrini
Lisa Hockemeyer
Falk Jaeger
Federico Maggiulli Alfieri
Caterina Majocchi
Ciro Mariani
Stefano Mirti
Matteo Pastore
Hugh Pearman
Mario Pegoraro
Sara Protasoni
Antonino Saggio
Simon Texier
Suzan Wines

Fotografie
Photographs
Gabriele Basilico
Paola De Pietri
Donato Di Bello
Ramak Fazel
Ronald Halbe/Contur
Gabe Kircheimer
Angela Thomas Jankowski
Thomas D. Johansson
Andreas Koschate
Hectic Pictures/Hans Werlemann
Roger Manley
Brigitte Marassi
Sandro Michahelles
Gilles Mingasson/Liaison/Uno Press
Marvin Rand
François & Jean Robert
Seymour Rosen
Benvenuto Saba
Andreas Schmidt

Traduttori
Translators
Duccio Biasi
Anna Clara Ippolito
Charles McMillen
Dario Moretti
Carla Russo
Michael Scuffil
Virginia Shuey-Vergani
Rodney Stringer

Domus 811 Gennaio *January* 1999			Il progetto anonimo		*The Anonymous Project*
Autore *Author*	Progettista *Designer*		Titolo		*Title*
	Enric Miralles Benedetta Tagliabue	2	Totem Domus 2	2	*Totem Domus 2*
Pierre Restany		6	Un Peter Pan di statura leonardesca	6	*A Peter Pan with the calibre of a Leonardo*
François Burkhardt		8	Editoriale	8	*Editorial*
			Cronaca del pensiero		***Opinion Chronicle***
Jochen Gros		10	Funzionalismo dello sfondo	10	*Background functionalism*
			Progetti		***Projects***
Dietmar Steiner		14	Anonimo: differenziarsi scomparendo	14	*Anonymous: differentiation through disappearance*
Dietmar Steiner	Walter Pichler	18	Case per sculture, St. Martin, Austria	18	*Houses for sculptures at St. Martin, Austria*
Hugh Pearman	Philip Gumuchdjian	30	Casa-barca a Skibbereen, Irlanda	30	*Houseboat at Skibbereen, Ireland*
Luc Deleu	Luc Deleu	34	Casa unifamiliare, Poortugaal, Olanda	34	*House in Poortugaal, the Netherlands*
Marco De Michelis Gabriele Basilico	Pietro Derossi	40	Complesso residenziale in corso Francia, Torino	40	*A housing complex in Corso Francia, Turin*
	Rem Koolhaas	46	Casa unifamiliare, Floirac, Bordeaux	46	*A one-family home at Floirac, Bordeaux*
Beatriz Colomina con *with* Blanca Lleó		53	Il cuore era una macchina: una casa a Floirac	53	*A machine was its heart: a house in Floirac*
Falk Jaeger	Giuseppe Caruso Agata Torricella	61	Ridisegno delle sale espositive, Altes Museum, Berlino	61	*Redesigning the exhibition rooms, Altes Museum, Berlin*
			Design		***Design***
		68	Anonimo, sconosciuto, ignorato	68	*Anonymous, unknown and ignored*
		72	Piccoli grandi oggetti	72	*Great little objects*
		81	Gli 'anonimi' che hanno cambiato la nostra vita	81	*The 'anonymous' things that have changed our lives*
		93	Siamo tutti Duchamp	93	*We are all Duchamps*
		100	La firma e l'egotismo. Bisogna proprio firmare un progetto?	100	*Egotism and designer labels. Is it really necessary to sign a design?*
		102	Inchiesta: qual è il tuo progetto anonimo preferito?	102	*Inquiry: which is your favourite anonymous design?*
			Comunicazione		***Communication***
Gerd Fleischmann	Max Bill	106	L'arte della stampa	106	*Typography*
	Enzo Mari	114	Che abitare	114	*What living*
			Arte		***Art***
Pierre Restany		116	Una festa senza nome	116	*A festival without a name*
		123	**Libri**	123	***Books***
			Itinerario		***Itinerary***
AA.VV.		131	Stazioni di servizio, ovvero la tipologia del moderno (N. 151)	131	*Filling stations the Modern typology (N. 151)*
			Rassegna		***Product Survey***
		139	Oggetti e complementi d'arredo	139	*Decor objects and complements*
			Calendario		***Calendar***
		155	Concorsi, congressi e mostre d'architettura, design e arte	155	*Competitions, congresses and exhibitions of architecture design and art*
		160	**Autori**	160	***Protagonists***

Domus, Rivista Internazionale di Architettura, Design, Arte, Comunicazione *International Review of Architecture, Design, Art, Communication*

Enric Miralles
Benedetta Tagliabue

Fotografie di Ramak Fazel

Domus totem 2

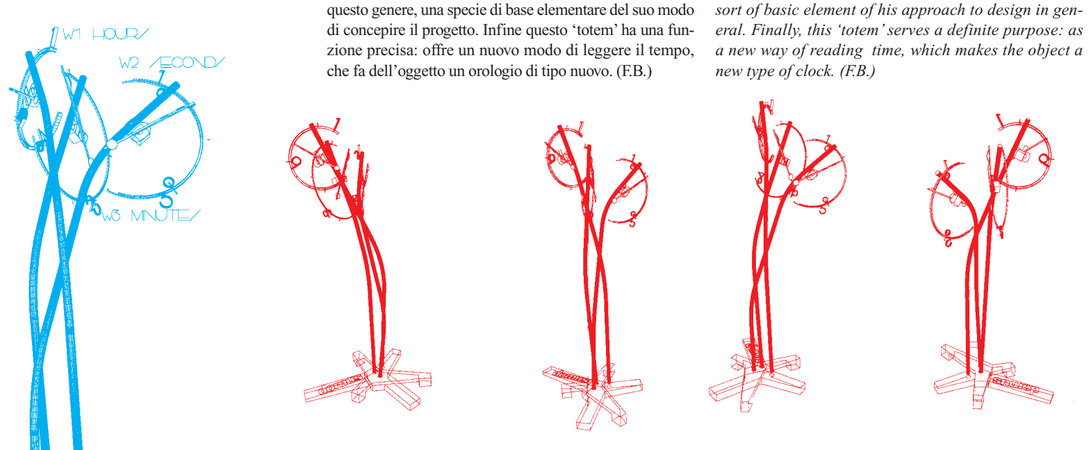
Photographs by Ramak Fazel

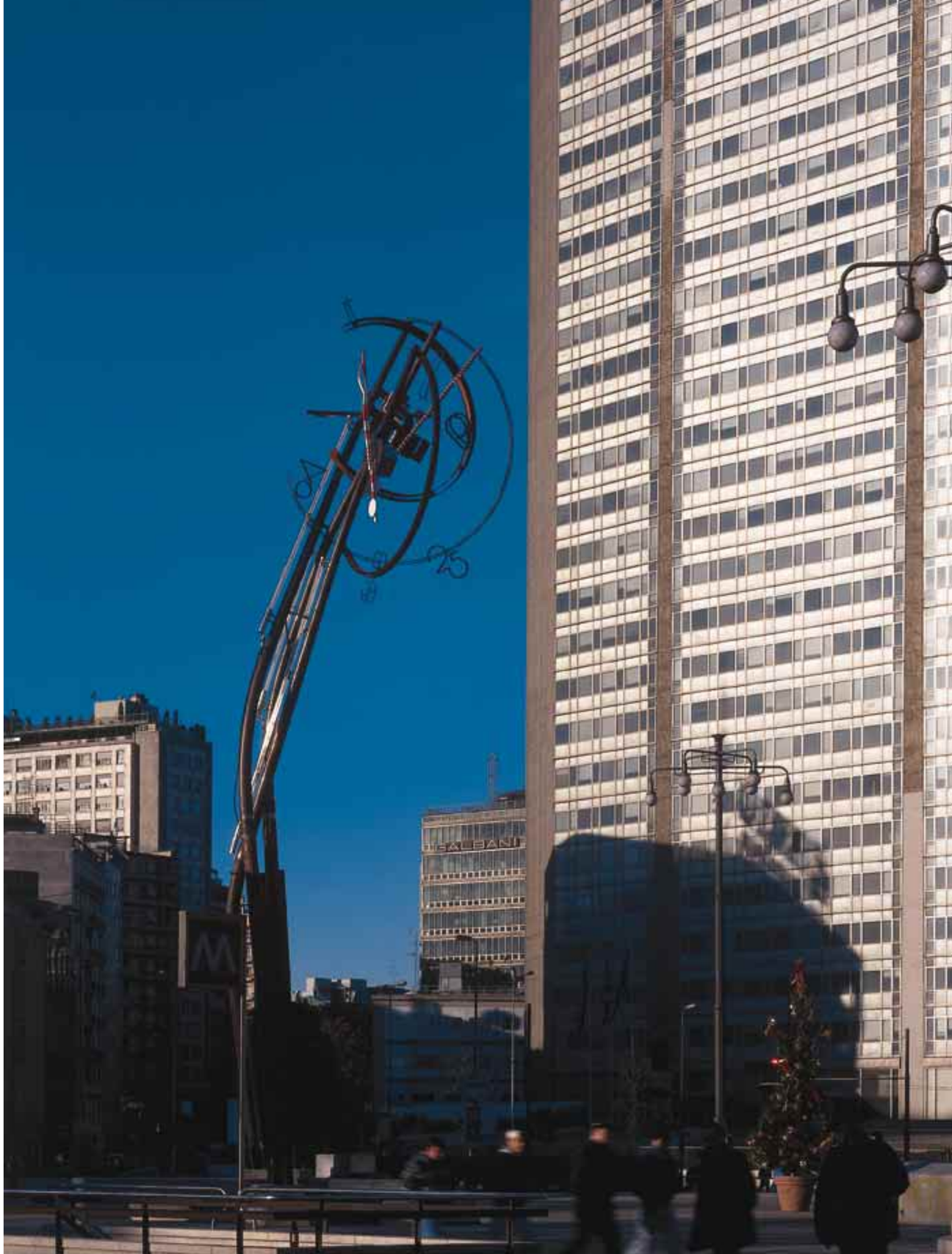
Domus totem 2

Progetto/*Project*: Enric Miralles Benedetta Tagliabue Arquitectes Associats, Barcelona
Calcolo delle strutture/*Structural engineering*: Ove Arup and Partners, London, Steve Fischer, Daniele Bosia
Struttura in acciaio/*Steel structure*: Caldereria Delgado, S.A., Barcelona, Paco Delgado
Opere edili/*Contractor*: Impresa Bergo Alessio & C., Seveso
Impianto elettrico/*Electrical system*: Volts S.n.c., Monza
Orologi/*Clocks:* Perrot Turmuhren GMBH, Calw, Andreas e Tobias Perrot
Programmazione/*Programming:* Editoriale Domus, Antonio Di Leo, Nicoletta Cera
Direzione lavori/ *Works management*: Luigi Spinelli
Con la collaborazione del/*With the collaboration of*: Comune di Milano, Assessorato allo Sport, Assessorato Traffico e Viabilità

I 'totem' realizzati per iniziativa di *Domus* hanno più funzioni. Innanzi tutto, come indica la parola 'totem', ricordano alla comunità dei lettori di *Domus* la loro appartenenza a un gruppo. Sono poi dei simboli, dei richiami, dei luoghi di identità. Inoltre i 'totem' presentano al pubblico i settori di intervento della rivista. Così nel 1997 Ron Arad ha ideato una scultura fatta di sedie, simbolo di uno scultore che si occupa di product design (si veda a questo proposito *Domus* n. 795, luglio-agosto 1997). Il 'totem' che abbiamo innalzato in occasione del settantesimo anniversario di *Domus* in piazza Duca d'Aosta, davanti alla Stazione Centrale di Milano, è stato progettato dagli architetti Enric Miralles e Benedetta Tagliabue. È concepito a partire da una struttura metallica con interventi architettonici, che conferiscono all'oggetto autonomia artistica. Un concetto adottato spesso da Enric Miralles in progetti e realizzazioni di questo genere, una specie di base elementare del suo modo di concepire il progetto. Infine questo 'totem' ha una funzione precisa: offre un nuovo modo di leggere il tempo, che fa dell'oggetto un orologio di tipo nuovo. (F.B.)

The 'totems' initiated *by* Domus *have several functions. To start with, as the word itself indicates, they remind the community of* Domus *readers that they belong to a group. They are therefore symbols, reminders and bonds of identity. Next, the 'totems' serve to introduce the general public to the fields covered by the magazine. Thus in 1997, Ron Arad came up with a sculpture made of chairs, as the synonym of a sculptor dealing with product design (see* Domus *no. 795 july-august 1997). The 'totem' that we placed for the occasion of* Domus*'s seventieth anniversary, in Piazza Duca d'Aosta in front of Milan's Central Station, was designed by architects Enric Miralles and Benedetta Tagliabue. It is based on an architectural metal structure that gives the object its artistic autonomy. This reflects a concept often adopted by Enric Miralles in his projects and finished works: a sort of basic element of his approach to design in general. Finally, this 'totem' serves a definite purpose: as a new way of reading time, which makes the object a new type of clock. (F.B.)*





Il primo luogo dove si pensò di installare il Totem 2
era di fronte alla stazione
Centrale di Milano...
Il grande edificio della stazione.
È anche un altro vuoto...
È come se la città ancora non sia stata capace di adattarsi...
È una zona del centro della città dove convivono
realtà sociali molto diverse.
Quello era il primo luogo pensato per il
Totem... il Totem lo identificava...
e indicava l'ora esatta...
Adesso
lo stesso Totem si è trasformato in una specie di emigrante... sul
quale stiamo lavorando, determinandone le qualità fisiche:
altezza
ombra,
luce,
ecc...
Ma sia all'inizio che alla fine,
questo segno astratto
trova il suo senso in relazione
a questi interrogativi sociali che la città ci pone...

Enric Miralles

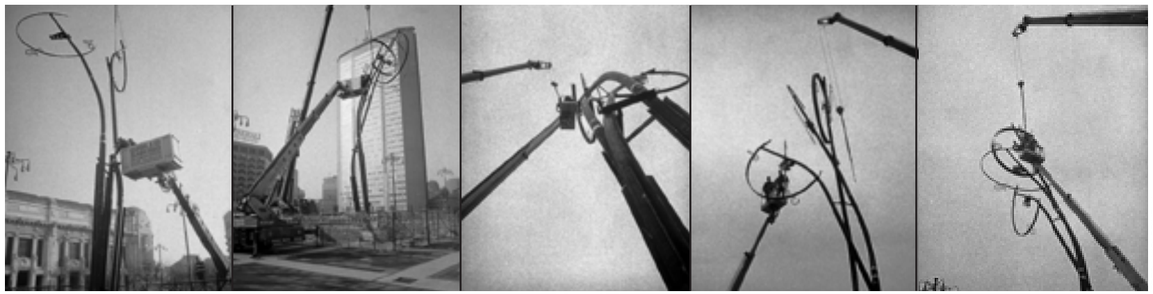


FOTO LUIGI SPINELLI

The first place we thought of putting Totem 2
was in front of Milan's
Central Station…
The vast edifice of this station
is also another void…
It is as if the city had not yet managed to adapt…
It is a part of the city center where
very diverse social realities coexist.
That was the first place we thought of for the Totem… the Totem
identified it…
and indicated the exact time…
Now
the same Totem has been transformed into a sort of emigrant… on which we are working, to
determine its physical qualities:
height
shade
light
etc…
But both at the beginning and at the end,
this abstract sign
finds its sense in relation
to these social issues which the city raises…

Enric Miralles

Domus 811 Gennaio *January* '99

Un Peter Pan di statura leonardesca

A Peter Pan with the calibre of a Leonardo

L'aria da eterno bambino, mai persa lungo i novant'anni della sua esistenza, era contemporaneamente il segreto e l'identità profonda di Bruno Munari, nato e morto a Milano (24 ottobre 1907-29 settembre 1998). È stato il Leonardo e il Peter Pan del design italiano: con questa formula intendo sottolineare la portata della trasversalità espressiva del personaggio e penso che così l'avrebbe intesa Munari stesso: un genio titanico che si esprime con la leggerezza di un fuoco fatuo. La copertina di questo numero di *Domus* sottolinea questo spirito di ricchezza inventiva.
In realtà questo instancabile ricercatore si è occupato di tutto: di disegno, di pittura e di scultura, di architettura, di libri, di fotografia, di cinema, di processi di riproduzione fotomeccanica. Si è occupato di tutto e in modo geniale. Nel corso della sua peregrinazione multimediale ha saputo trovare soluzioni sorprendenti e originali unendo il rigore dell'analisi alla semplicità della fantasia. La creatività era per lui un patrimonio comune dell'umanità, non aveva aspettato Joseph Beuys per proclamare una verità immediatamente evidente. Ricordo che nel 1968, alla lettura del mio *Libro rosso della rivoluzione pittorica*, in cui sviluppavo l'idea che la società secerne un'arte per tutti, mi aveva risposto: "Nulla di più normale. L'arte appartiene a tutti, anzi, è cosa di tutti". Basta trovarla, al momento giusto. La vita e l'opera di Munari sono costellate di queste felici coincidenze. In occasione della sua grande retrospettiva a Palazzo Reale di Milano nel 1986 Munari si è autodefinito "quello di" o "quello delle": delle macchine inutili del 1930, dei dipinti negativo/positivo del 1950, della luce polarizzata del 1952; delle fontane e dei giochi d'acqua del 1954; delle forchette parlanti del 1958; delle xerografie originali del 1964. Negativo/positivo; originale/multiplo; gratuità/funzionalità: sullo spazio ultrasottile di queste antinomie concettuali giocava a tutto campo la fantasia creativa di Munari. E le soluzioni che dava a queste contraddizioni recavano il sigillo della semplicità più evidente, dalle sculture da viaggio al famoso portacenere a sezione cubica. Per usare un'espressione cara ai designer Munari era il più grande produttore di oggetti senza tempo del suo secolo.
Ha solo 18 anni quando a Milano aderisce al secondo futurismo ed espone nel 1927 con Prampolini, Depero e Dottori. Riprende nel 1932 le ricerche fotografiche intraprese da Man Ray con i suoi rayogrammi. Ammiratore del Bauhaus e della semplicità della geometria formale di Kandinskij, partecipa dopo la guerra, nel 1948, con Soldati, Dorfles e Monnet, alla fondazione del MAC (Movimento per l'Arte Concreta) che è la versione italiana del movimento parigino d'anteguerra Cercle et Carré. Partecipa da autodidatta ispirato al grande periodo di riflessione attiva sul design negli anni '50, libero da ogni compromesso. Gio Ponti lo ammirava per l'elegante distanza che aveva saputo prendere dalla "civiltà del fatturato". Apparivano così, a cavallo degli anni '50 e '60, i suoi più famosi oggetti senza tempo: il portacenere (1957) e la lampada (1958) cubici, la lampada di maglia (1964) e *Abitacolo* (1971), la struttura trasformabile in letto, tavolo e gioco per bambini.
"L'arte è di tutti", diceva. L'attività di Munari è stata intensa nel mondo della comunicazione attraverso i suoi libri e i suoi 'prelibri', i suoi libri-oggetto e i suoi libri sul design (*Rose in insalata*, 1973; *La scoperta del quadrato*, 1978). Ancora più intensa è stata la sua attività didattica. Ha insegnato nelle maggiori università tra cui Harvard. Ma ha dedicato il meglio di se stesso soprattutto ai bambini, al punto di inventare strumenti musicali e strutture pieghevoli e da montare per far loro comprendere la natura dei suoni e delle forme. Le sue attività a Brera erano destinate a lasciare un segno nel settore della didattica infantile, come tutti i suoi laboratori in Italia e all'estero. In occasione di un giro di conferenze in Venezuela, due anni fa, mi sono reso conto di quanto fosse rimasta viva a Caracas e a Ciudad Bolivar la traccia del suo insegnamento e delle sue *performance* con i bambini realizzate all'inizio degli anni '80.
Munari amava i bambini per loro stessi e anche per se stesso. Dichiarava volentieri che aveva voluto sempre conservare in sé lo spirito dell'infanzia per tutta la vita. Era il più naturale dei mezzi per mantenere in sé la curiosità di conoscere, il piacere di comprendere, il desiderio di comunicare. Questo Peter Pan di levatura leonardesca ci ha dato, con eleganza pari alla levità, la più magistrale lezione d'umanesimo: in piena epoca di globalizzazione culturale ha saputo, nel corso di un'intera vita, conciliare l'*esprit de géométrie* con l'*esprit de finesse*.

Pierre Restany

That air of eternal childhood, *never lost in the 90 years of his existence, was both the secret and the innermost identity of Bruno Munari. Born on 24 October 1907 in Milan, where he died on 29 September 1998, he was the Leonardo and the Peter Pan of Italian design. By which my intention is to emphasize the span of his expressive crossover – and that, I think, is how Munari himself would have understood it: a titanic genius who expressed himself with the lightness of a will o' the wisp. The cover of this issue of* Domus *highlights this spirit of inventive richness.*
An incessant seeker in fact, he explored and dabbled in everything, from drawing to painting and sculpture, to architecture, books, photography and the cinema, and to the processes of photo-mechanical reproduction. He experimented with everything, and always with inspiration. In the course of his multimedia explorations he came up with surprising and original solutions, by allying strict analysis with simple imagination. Creativity was for him an asset common to humankind; he didn't have to wait for Joseph Beuys to proclaim a self-evident truth. I remember him in 1968, after reading my Red Book of Revolution in Painting*, in which I had developed the idea that society secretes an "art for all", saying: "What could be more normal, art is everybody's, or rather, by everybody". You just have to find it, at the right moment. Munari's life and oeuvre are studded with happy coincidences. When a major retrospective of his work was held at the Palazzo Reale in Milan in 1986, Munari referred to himself as "Quello di" or "Quello delle" ("the man who did..."): the useless machines of 1930, the negative/positive paintings of 1950; the polarised light of 1952; the fountains and playing waters of 1954; the talking forks of 1958; the original xerographs of 1964. Negative/positive; original/multiple; gratuitous/functional: it was on the "infra-thin" space of those conceptual antinomies that Munari's creative imagination spread its wings widest. His answers to those contradictions bore the seal of the most striking simplicity, from his travel sculptures to the famous cubic-section ashtray. To use a favourite expression among designers, Munari will have been the century's greatest producer of timeless objects.*
He was just 18 years old when he joined the second Futurist movement, in Milan; and by 1927 he was already exhibiting with Prampolini, Depero and Dottori. In 1932 he took up the photographic researches launched by Man Ray with his Rayogrammes. An admirer of the Bauhaus and of the simplicity of Kandinsky's formal geometry, he participated after the war, in 1948, in the foundation, with Soldati, Dorfles and Monnet, of MAC (Movement for Concrete Art) – the Italian version of the Parisian prewar Cercle et Carré. As an inspired autodidact, he took part in the great period of active reflection on design in the 1950s, free from all compromise. Gio Ponti admired him for the elegant distance which he had succeeded in keeping from the "Civiltà del fatturato" (the "turnover civilisation"). And it was thus, in the late 50s and early 60s, that his most famous timeless objects came onto the scene: the cubic ashtray (1957) and lamp (1958), the Lampada di maglia (1964) and the Abitacolo (1971), the structure that could be converted into a bed, table and children's game.
*Munari used to say that "Art belongs to all". He was extremely active in the world of communications, too, through his object-books, or 'Prelibri'; and his books on design (*Rose in insalata*, 1973;* La scoperta del quadrato*, 1978). He was even more active as a teacher, and he taught in various prominent universities, including Harvard. But it was above all to children that he devoted the best of himself. He even went so far as to invent musical instruments for them, and structures to be folded and assembled, to help them understand the nature of sounds and forms. His work at the Brera Academy, too, was to leave a lasting trace in the field of children's teaching, as did all his 'workshops' in Italy and abroad. On a lecture tour in Venezuela two years ago, I had occasion to see for myself just how alive had remained, in Caracas and in Ciudad Bolivar, the impact of his teaching and of his children's performances done there in the early 1980s.*
Munari loved children for themselves, and also for himself. He would readily declare that all through his life he had always wanted to retain the spirit of childhood. For that was the most natural means of preserving his own curiosity to find out, and the pleasure of understanding, the urge to communicate. This Peter Pan with the wingspan of a Leonardo has left us, in addition to his elegance and lightness, a most masterly lesson in humanism. At the height of cultural globalization, he succeeded, as he did all through his lifetime, in reconciling the spirit of geometry with the spirit of finesse.

Pierre Restany

Bruno Munari sognatore in un ritratto d'epoca (Archivio Bruno Munari, courtesy Jaqueline Vodoz e Bruno Danese).
Bruno Munari the dreamer in an old portrait (Archive Bruno Munari, courtesy Jaqueline Vodoz and Bruno Danese).

Lo stile dell'anonimo

François Burkhardt

Invece di un testo del direttore, proponiamo ai lettori l'estratto di uno scritto di Le Corbusier, il quale più di ogni altro maestro (insieme con Adolf Loos) ha saputo sottolineare, fin dagli anni Venti, le qualità di certi oggetti anonimi, utilizzandoli per controbattere la "decorazione dei decoratori" con "l'arte della decorazione senza decori".

[...] Perché chiamare *arte decorativa* le sedie, le bottiglie, i cesti, le scarpe, che sono tutti oggetti utili, veri *attrezzi?* Paradosso di fare dell'arte con degli attrezzi. Intendiamoci. Considero un paradosso fare dell'arte decorativa con degli attrezzi. Fare dell'*arte* con degli attrezzi regge, stando alla definizione del Larousse secondo la quale ARTE è "l'applicazione delle nozioni alla realizzazione di un concetto". Allora sì. Ed eccoci impegnati a usare tutte le nostre nozioni nella esecuzione perfetta di un attrezzo: sapere, abilità, rendimento, armonia delle parti, precisione, somma delle nozioni. Buon attrezzo, eccellente attrezzo, il migliore degli attrezzi. Eccoci passati nel campo della *fabbricazione*, nell'industria; ricerchiamo ora uno standard, fuori da ogni caso personale, arbitrario, di fantasia, da spostati; siamo nella norma e creiamo oggetti-tipo.

[...] E vedremo che quest'arte decorativa senza decorazione non è opera di artisti, ma dell'industria anonima che procede per la sua strada ariosa e chiara dell'economia.

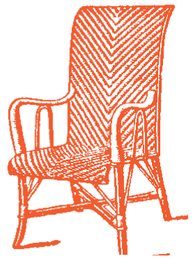
[...] Sempre più spesso si contano [invece] nella produzione industriale oggetti di funzionalità e utilità perfette, il cui lusso autentico – godimento dello spirito – emana dall'eleganza della concezione, dalla semplicità dell'esecuzione e dall'efficacia delle prestazioni. Sono così ben congegnati da sprigionare armonia, e quest'armonia ci appaga pienamente.

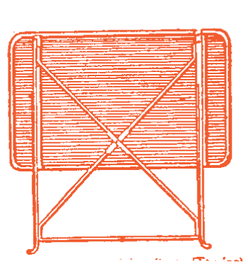
[...] Vien fatto allora di domandarsi, una volta aperti gli occhi e liberati dal bagaglio romantico e ruskiniano su cui è fondata la nostra educazione, se questi nuovi oggetti non siano appunto quelli che ci convengono e se questa perfezione razionale, e questa determinazione precisa, proprie di ciascuno di essi, non creino fra loro sufficienti nessi di solidarietà che permettano di ravvisare in loro uno *stile!* Si è visto che sbarazzandosi di ogni ricordo e di ogni vincolo tradizionale si era riusciti a dar loro un rigore razionale rassicurante. La scelta del materiale era stata dettata dapprima unicamente da ragioni di solidità, leggerezza, economia, durata; spesso, in questo modo, un oggetto prodotto da secoli e secoli in legno era stato adattato al metallo, come, per esempio, i mobili di ufficio cui si richiedeva una precisione di funzionamento mai vista prima.

[...] Le nuove generazioni nascono alla luce nuova e si dirigono naturalmente e con entusiasmo verso le verità semplici. Cito il fatto che una lampadina elettrica il giorno in cui sarà semplicemente *pesata* nell'atelier di progettazione di una fabbrica di lampadari artistici avrà il solo peso dei suoi 50 grammi sulla bilancia che deciderà il destino di queste industrie votate alla scomparsa; la ditta tecnica rimpiazzerà la ditta artistica: è inevitabile.

E così mentre si andavano introducendo di forza nuovi materiali e nuove forme nelle industrie d'arti decorative dal dio onnipotente dei costi e dell'efficenza, spiriti attenti e curiosi segnavano al passaggio le leggi delle costanti che dettavano la formazione di quei nuovi oggetti. Queste leggi assegnavano a tutte le cose un valore comune e il senso di sicurezza che ne deriva allo spirito costituiva la base di un nuovo modo di cogliere l'armonia.

[...] Soffermandoci a riflettere sul caso, siamo indotti a pensare che non ci sia affatto da aspettare ancora quantità maggiori di oggetti utili. Senza rivoluzione con barricate, senza spari, ma attraverso una semplice evoluzione accelerata dal ritmo vertiginoso dell'epoca, assistiamo al declino dell'arte decorativa e notiamo che la corsa quasi isterica di questi ultimi anni verso l'orgia decorativa non è che l'ultimo spasimo di una morte già prevedibile. (Tratto da *L'art décoratif d'aujourd'hui* (Le Corbusier: Arte decorativa e design, Editori Laterza, Bari 1972.





Anonymous style

In lieu of a text by the editor, this editorial comprises an excerpt from one of the writings of Le Corbusier. More than any other master (with Adolf Loos), Le Corbusier, from the 1920s, knew how to enhance the qualities of certain anonymous objects. And he utilized these to contradict the "decoration of decorators through the art of decoration without décor".

[...] Why call chairs, bottles, baskets and shoes decorative art*, when they are all useful objects, true* tools*? Concerning the paradox of creating art with tools, let's be quite clear: I consider the making of decorative art with tools to be a paradox. The making of* art *with tools holds good, according to Larousse, which defines ART as "the application of notions to the realisation of a concept". Right then, so here we are actively applying all our notions to the perfect execution of a tool: knowledge, skill, performance, harmony of parts, precision, the sum of notions. A good tool, an excellent tool, the best of tools. Which brings us into the field of* manufacture*, into industry. We are looking now for a standard, beyond all the personal, arbitrary chance or fancy of following one's own bent. We are in the norm, and creating standard objects.*

[...]And we shall see that this decorative art without decoration is not the work of artists, but of anonymous industry which pursues its own airy and clear path of economy.

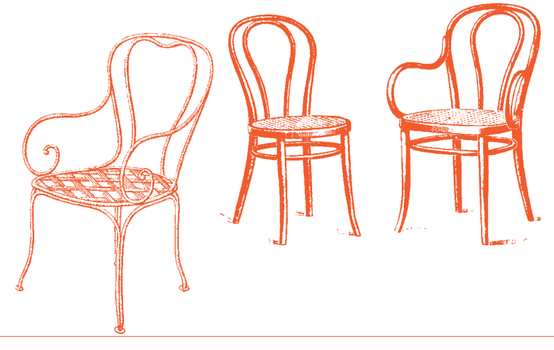
[...]Increasingly often industrial production can include goods offering perfect functionality and utility, the genuine luxury of which – enjoyment of the spirit – emanates from the elegance of their conception, from the simplicity of their execution and from the efficiency of their performance. They are thus well contrived to unleash harmony, and this harmony appeases us completely.

[...]So one finds oneself wondering, once one's eyes have been opened and freed from the romantic and Ruskinian store of knowledge on which our education is built, whether these new objects are not precisely the ones best suited to us; and whether this rational perfection, this precise determination to be found in each of these objects, may perhaps create a sufficiently interconnected solidarity for us to recognize in them.. a Style! We have seen that by casting off all memory and traditional restraints, it had been possible to give the objects a reassuring, rational rigour. Choices of material had been dictated at first solely by reasons of solidity, lightness, economy, duration. Often in this way, an object that had been produced for centuries and centuries in wood came to be adapted to metal. The case of office furniture, for example, called for an unprecedented precision.

[...]The new generations are born in this new light, moving naturally and enthusiastically towards plain truths. And I mention the fact that when the time comes in which an electric light bulb can be simply weighed in the design department of a factory making artistic chandeliers, its sole weight of 50 grams on the scales will decide the fate of an industry doomed to disappear. Inevitably, the technical firm will replace the artistic one.

So while new materials and forms were being introduced by force into the decorative arts industry by the almighty god of costs and efficiency, attentive and curious minds pointed to the laws of constants that dictated the formation of those new objects. These laws assigned to all things a common value, and the resulting sense of security gained by the spirit constituted the basis for a new way of grasping harmony.

[...]Pausing to reflect on this situation, we are inclined to think that even greater quantities of useful objects are not to be expected at all. Without a revolution and barricades, and without a shot being fired, but through a simple evolution accelerated by the dizzy pace of our time, we are witnessing the decline of decorative art. And the near-hysterical rush of recent years towards a decorative orgy is but the last spasm of an already foreseeable death.



Funzionalismo dello sfondo

Background Functionalism

Jochen Gros

Il funzionalismo rispecchia pur sempre esplicitamente una distinzione tra un primo piano e uno sfondo. Per ottenere questo tipo di visione dobbiamo prendere in un certo senso le distanze dal singolo oggetto e osservare l'interazione tra i diversi prodotti quando vengono utilizzati dalle persone.
A questo proposito, tuttavia, il funzionalismo ha sviluppato soltanto una visione dogmatica e in bianco e nero. Esso infatti ha posto "l'uomo" in primo piano e tutto il design a una certa distanza sullo sfondo. Sensazione, individualità e forza espressiva venivano riconosciuti in certo qual modo soltanto all'individuo puro e semplice, mentre tutti gli oggetti senza alcuna eccezione avevano il ruolo di accessori insignificanti. Effettivamente questo antico ideale di una nuova umanità, che fiorisce nella sua dimensione umana e culturale dopo che gli oggetti sono regrediti ad anonimi servitori, a grigi funzionari o a "servi muti", è stato fatto a pezzi dalla critica al funzionalismo degli anni Settanta. Da allora esso è diventato psicologicamente insostenibile, socialmente inutilizzabile, nemico della pluralità delle culture e infine addirittura inadeguato alla realtà economica della differenziazione dei mercati. Perciò dagli anni Ottanta siamo tornati sempre più a forme espressive individualistiche, a simboli specifici di gruppi, a stili distinguibili in quanto caratteristici di un marchio, a punti di vista ecologici e così via. L'oggettività anonima viene oggi messa in discussione dal cosiddetto "design d'autore". Il concetto di design si sposta nella direzione del linguaggio dei prodotti. Attraverso prodotti che comunicano in maniera non verbale, il design ottiene molto più di un semplice valore semantico, perché raggiunge una posizione di primo piano nelle nostre vite. Accanto agli uomini gli oggetti hanno ora anche un ruolo emozionale e sociale che il vecchio funzionalismo negava strenuamente. L'unica domanda che ci possiamo ancora porre è semplicemente: quanto e con quali contenuti le diverse personalità dei prodotti appaiono in primo piano, ovvero come e sulla base di quale copione vengono distribuiti i ruoli del protagonista e degli altri personaggi?

Semantica del primo piano
Dopo aver riconquistato la libertà nel linguaggio dei prodotti, dobbiamo ora definirne la scala di valori. Oggetti che gridano, citazioni storiche che non fanno che propagare la confusione attuale, ambienti arredati con appariscenti 'primedonne' segnano i confini. Tutto ciò degrada l'utilizzatore a semplice comparsa. Con un design dei prodotti stravagante è la stessa scena a perdere di qualità. Precipitiamo in un barocco semantico, che ci sommerge con l'andirivieni delle grandi star e con un vuoto chiacchericcio, come di un televisore che non si riesce più a spegnere. In altre parole dobbiamo impostare nuovamente il dibattito tra primo piano e sfondo, ma tenendo conto di un nuovo partecipante: la semantica del prodotto.
Questa tematica del design contemporaneo può essere forse spiegata nella maniera più incisiva ricorrendo all'analogia con il mondo del teatro, dove tecnici anonimi, comparse sconosciute e celebri star lavorano fianco a fianco disinvoltamente. Riflettori dal design funzionale non sono in contraddizione con scenografie di grande impatto simbolico, ma al contrario le illuminano con la luce giusta. Estintori, treppiedi, argani e altri macchinari non entrano in competizione con le scenografie e gli attrezzi di scena, ma collaborano con essi.
Mentre la musica suona sul palcoscenico, il ricco armamentario scenotecnico è supportato dal funzionalismo anonimo del backstage.
Se trasponiamo l'articolata metafora del palcoscenico e delle quinte al mondo del design, ne beneficerà in primo luogo ciò che resta della Buona Forma. Perché non appena il funzionalismo rinuncia alla sua storica aspirazione all'universalità, non appena tralascia di sottomettere l'intero mondo dei prodotti, "dal cucchiaio alla città", al modello della Buona Forma, non appena ripiega non soltanto di fronte all''umanità', ma anche di fronte al design espressivo, allora esso si lascia subordinare alla progettazione dell'ambiente in qualità di funzionalismo parziale, così come la scenotecnica alla scenografia. La Buona Forma deve soltanto rinunciare alla propria pretesa di essere protagonista e potrà prestarsi, rinnovata, a moltissimi ruoli minori. Detto in altre parole: il funzionalismo dello sfondo riabilita la Buona Forma, ma non la sua tensione all'universalità.
Nei casi più evidenti non vi saranno difficoltà: tutto quanto si trova sotto il cofano del motore, per esempio, non necessita di un design d'autore. In cantina, ovviamente, avremo un bruciatore dall'aspetto funzionale, ed il cacciavite continuerà a seguire più la funzione che lo spirito del tempo. Più difficile, invece, diventa valutare ciò che rientra nelle zone di confine. Cosa possiamo pensare, per esempio, di un rasoio elettrico dal "look sportivo"? Il computer E-Mate (una specie di ostrica gravida) non appare sgradevole quanto una comparsa che cerca di rubare la scena al protagonista?
O ancora in un laptop quanto il design dell'hardware deve essere subordinato alla priorità del design dell'interfaccia? A queste domande è necessario dare risposte differenziate. Mentre per esempio i Powerbook di Apple si adeguano acriticamente a qualsiasi tendenza del design per esagerare semanticamente quel po' di hardware che resta, la maggior parte della concorrenza realizza una concezione di design più incentrata sullo sfondo. Invece di conservare all'involucro il ruolo di palcoscenico per un design espressivo, i laptop trasferiscono sempre più sul piano estetico l'importanza ormai decrescente dell'hardware attraverso il modello della "carta elettronica", rammentando del resto che niente appare più simile a una risma di carta quanto l'anonimo funzionalismo dello sfondo.

Cambiamenti di stile per addizione?
Da un esame approfondito del rapporto tra primo piano e sfondo non nasce alcun dogma. Anzi esso permette di ricavare dei margini notevoli per classificare i vari tipi di design. Tuttavia con ciò ci avviciniamo nuovamente al cuore della questione dello stile. Perché così come era tipico della forza creatrice di uno stile posizionare il prodotto come un "servo muto" sullo sfondo o tenerlo in disparte dal punto di vista comunicativo, ogni revisione di questa decisione ci riporta alla questione dello stile. Se legittimiamo nuovamente la Buona Forma, la vecchia oggettività, il design dallo sviluppo anonimo come funzionalismo dello sfondo, allora il cambiamento di stile non può più essere considerato come un semplice passaggio dal funzionalismo a una sorta di post-funzionalismo. Mentre tradizionalmente si dava per scontato il fatto che di volta in volta uno stile seguisse l'altro e lo sostituisse, ora possiamo pensare che l'oggettività del design e la molteplicità semantica non si trasformino, ma si concatenino. Questa idea di stile per addizione divide lo stile in stili parziali che collaborano tra loro: non si tratta di un compromesso, di un'entità intermedia, ma di una simbiosi, in cui oggettività ed espressività non si respingono ma restano reciprocamente dipendenti nella loro specificità.
Questo modello di pensiero, se da un lato corrisponde alla nostra cultura-patchwork 'postmoderna', dall'altro lato rimanda invece a una tendenza centrale della storia della tecnica. Perché mentre il funzionalismo dovrebbe continuare a impersonare l'unità di forma e funzione, oggi sempre più prodotti rappresentano l'unione di componenti tecnici e involucro. La forma non viene più sviluppata "dall'interno verso l'esterno", ma nasce parallelamente alla tecnica. Se per esempio giriamo un orologio da parete, sul retro troviamo un meccanismo completamente funzionale dotato di involucro:
un anonimo design dello sfondo.
Tuttavia anche nell'involucro la superficie si rende autonoma e affiora in primo piano. Texture, scritte, motivi decorativi o ornamenti vengono applicati. Marchi grafici bidimensionali che contrassegnano il prodotto spingono le superfici dei vari prodotti in primo piano, come una facciata. Contemporaneamente le materializzazioni tridimensionali della semantica di prodotto perdono, al contrario, proporzionalmente significato. Dunque è pensabile che stiamo confinando i segni dello stile che caratterizza un marchio, della sua individualità o della sua appartenenza subculturale sempre più alla superficie esterna, e insieme stiamo respingendo il design dell'involucro, ovvero la concezione materiale del prodotto, sempre più verso lo sfondo, come accade ad esempio nelle T-shirt.
Progredendo ulteriormente, l'elettronica si sta già scomponendo apertamente in oggetto e superficie. Il rapporto di interazione tra hardware e software appare come un parallelismo evidente del concetto di stile per addizione. Eppure perfino là dove i prodotti aumentano solo la presenza di componenti elettronici, la loro forma serve sempre meno come connotazione della funzione e si traduce in uno spostamento sempre maggiore dell'immaterializzazione verso lo sfondo.
Così del televisore rimarrà presto soltanto la cornice, mentre la scatola sulla quale è scritto 'modem' scomparirà all'interno di un'unità più grande. I Pc potrebbero ritirarsi all'interno della rete, mentre nella "casa interattiva" luce, riscaldamento, musica e altri apparecchi potranno essere comandati a voce.
A questo punto però una domanda si impone in maniera sempre più insistente: di quali prodotti c'è bisogno, con quale semantica e quanto sullo sfondo?
Sui singoli prodotti si potrebbe discutere a lungo. Tuttavia il fatto decisivo è che con il concetto di cambiamento di stile per addizione non siamo più sospesi tra la tesi del funzionalismo e l'antitesi della semantica di prodotto. Si cerca sempre più una sintesi che consideri il design anonimo e il design d'autore in contrapposizione tanto poco quanto lo sono la scenotecnica e la scenografia. Funzionalismo di sfondo e semantica di primo piano potrebbero poi dedicarsi, recitando le parti più varie, a un obiettivo comune: la messa in scena densa di significati dei diversi ambiti della nostra vita.

Functionalism *still expressly reflected a difference between foreground and background. To obtain this kind of overview, we must in a sense stand aloof from the individual object and examine the interplay of various products in their use by people. Functionalism, however, only developed a dogmatic black-and-white picture in this regard. It placed "the human being" in the foreground, and all design far into the background. Feeling, individuality and expressiveness were in a sense only allowed to the naked person, while objects without exception were regarded as insignificant accessories. In fact this old ideal of the new man, flourishing in his humane and cultural dimensions, after things had regressed to being anonymous aids, grey functionaries or "dumb waiters", was already destroyed by the critics of functionalism in the 1970s. Since then it has been seen as psychologically intolerable, socially useless, inimical to cultures and finally even as inappropriate to the economic reality of highly differentiated markets.*
In consequence, since the 1980s we have been coming back more strongly to individual forms of expression, to group-specific symbols, distinguishable company styles, ecological opinions and so on. Anonymous objectivity is being challenged today by so-called author design. The concept of design is moving in the direction of product language. And through non-verbally communicating product personalities, design is gaining far more than just semantic significance: it is penetrating into the foreground of our lives. Objects are also now playing – alongside people – an emotional and social role, which the old functionalism strictly refused to do. The only remaining question is: how far, and with what content, do the various product personalities belong in the foreground, or, how, and with what script, are the lead and minor roles to be distributed?

Foreground semantics
Now we have regained the freedom of product language, the next task is to determine its priority. The boundary is marked by objects which shout at us, historical quotations which convey nothing but current helplessness, rooms furnished solely with "prima donnas". These reduce the user to the status of a walk-on part. Even with sophisticated product design, the scene loses quality. A semantic baroque threatens, overwhelming us mercilessly with star ballyhoo and hollow chatter, like a television that cannot be turned off. In other words: we must re-run the background-foreground debate,

but with a new player: product semantics. This problem of modern design can perhaps best be illustrated by means of a theatrical analogy. Here, we take it for granted that anonymous technicians work alongside lowly extras and high-profile stars. Spotlights designed to be functional in no way contradict a stage-set rich in symbolism, but on the contrary cast it in the proper light. Fire extinguishers, tripods, derricks etc. are not in competition with the scenery and props, but work hand-in-hand with them. While the music plays on the stage, the extensive arsenal of theatrical technology is based in anonymous backstage functionalism. If we now generalize this graded foreground-background model to a design-theoretical level, the first beneficiary will be what remains of "Gute Form" ("good design"). Because as soon as functionalism renounces its historic claim to universality, as soon as it no longer seeks to subject the whole product spectrum, from "the spoon to the city precinct" to the exemplar of "Gute Form", as soon as it retires not only in the face of "the human being" but also in the face of expressive design, it allows itself, as partial functionalism, to be related to environmental design in the same way as stage technology is to stage-set design. "Gute Form" needs only to give up its claim to be the leading player, and it qualifies at once for a whole variety of supporting parts. Or put another way, background-functionalism rehabilitates "Gute Form", but not its claim to universality. This causes no problems in extreme cases. What takes shape beneath the bonnet of a car, for example, needs no author design. We take it as read that the central heating boiler in the cellar is functional in design. And the form of a screw-driver continues to follow function rather than fashion. Difficulties start to arise in the judgement of intermediate areas. What about the electric razor in the "athlete look"? Is the E-Mate computer (a kind of pregnant oyster) any less embarrassing than the extra who tries to upstage the lead player? Or to what extent should the hardware design of a laptop subordinate itself to the priority of interface design? These questions cannot all be answered in the same way. While Apple Powerbooks kowtow to every design trend, in order to semantically blow up the remaining fragment of hardware, the competition mostly embodies a design idea based further in the background. Instead of holding fast to the housing as the central stage of expressive design, more and more laptops are making an aesthetic feature of the vanishing importance of hardware in the exemplar of "electronic paper" – and remind us thereby of the fact that even for a pile of conventional paper, nothing seems more appropriate than anonymous background functionalism.

Additive Style Change?

No new dogma results from the extended foreground-background consideration. But it does allow considerable space for positioning each individual design. Even so, this brings us closer to the center of the stylistic question once more. Because just as it was characteristic of a whole style to place a product as a "dumb waiter" in the background or, communicatively speaking, to one side, any revision of this decision brings us back to the stylistic question. If we re-legitimize "Gute Form", the old functionalism, or anonymously mature design as background functionalism, then logically the change in style can no longer simply be understood as a transition from functionalism to a kind of post-functionalism. While the traditional assumption is that a style follows and replaces its predecessor, it is now conceivable that design objectivity and semantic variety will not transform, but intermesh with, each other. This additive style concept splits style into co-operating partial styles. This represents not compromise or indecision, rather a symbiosis in which functionalism and expressivity do not push each other aside, but remain dependent on each other's individualities.

This conceptual model accords on the one hand with our "post-modern" patchwork culture, while on the other it relates to a central tendency in the history of technology. For while functionalism should continue to embody the unity of form and function, more and more products today are the additive result of technical components – the 'works' – on the one hand, and the housing on the other. The form is no longer developed "from inside to out", but arises largely in parallel with the technology. If we turn a wall clock around, for example, then we shall discover at the back a complete functioning movement with its own housing – in anonymous backstage design.

But in the housing too, the surface is taking on a life of its own, and moving upstage. Textures, inscriptions, patterns or even ornamentation are being added. Two-dimensional, graphic product descriptions are bringing the surfaces of the products in question into the foreground, like a facade. At the same time, three-dimensional embodiment of product semantics is losing its importance in inverse proportion. It is therefore conceivable that we are restricting the icons of company style, individuality or subcultural identity increasingly to a surface, and thus tending to push the design of the housing, in other words the material shape of the product, further into the background – as with the T-shirt, for example.

When it comes to electronics, the divergence of object and surface has already obviously progressed a stage further. The interplay of hardware and software seems an unambiguous parallel to the additive concept of style. But even where products expand only their electronic share, their form still serves less and less as a sign of their function, and thus, in the course of immaterialization, recedes further and further into the background. So all that will be left of the television soon will be the frame. The box on which 'modem' is written will disappear into a larger unit. PCs could withdraw into the network. And in the "interactive living-room" light, heating, music, e-mail etc. could be summoned on demand. Then, admittedly, we are faced with the question even more clearly: which products belong with what semantics how far in the foreground? There is room for dispute on individual cases. But the decisive point is that with the concept of additive style change, we no longer have to fluctuate between the functionalist thesis and the product-semantic antithesis. What is needed, rather, is a synthesis, which understands anonymous design and author design to contradict each other no more than theatre technology and stage set do. Background functionalism and foreground semantics could then, in various castings, devote themselves to a common goal: the useful staging of our various spheres of life.

Secondo Bruno Munari (Alfabetiere, Einaudi, 1960)
After the manner of Bruno Munari (Alfabetiere, Einaudi, 1960)

ANONIMO: DIFFERENZIARSI SCOMPARENDO

Dietmar Steiner

1

Architettura anonima? Un'architettura senza architetti, come la concepiva Bernard Rudofsky? Un'architettura comune delle funzioni quotidiane, come viene proposta nel pattern language di Cristopher Alexander? Un'architettura quotidiana improntata al consumismo inconsapevole e senza forma, come viene rappresentata sempre più spesso dagli artisti in fotografie (Dan Graham) e installazioni (Guillaume Bejl)? O l'architettura anonima e spontanea delle società agricole preindustriali, citata dai moderni come testimonianza di semplicità? O ancora l'architettura anonima è quel genere spersonalizzato di corpi stereometrici che vengono duramente messi alla prova, sotto l'aspetto di forme elementari, nelle opere di Aldo Rossi, di Giorgio Grassi, dei "Nuovi architetti berlinesi" e del Nuovo minimalismo?
Tanti interrogativi per un concetto che in questo modo perde anch'esso la sua innocenza. Troppe interpretazioni e proiezioni gravano su di esso. Tuttavia c'è almeno una ragione che l'anonimità non intende: non può essere mai anonima qualsiasi architettura in cui sia chiaramente riconoscibile la firma di un singolo architetto. Non è anonimo qualsiasi spettacolo che riaffermi la propria singolarità e inconfondibilità. Potrebbe addirittura accadere che qualsiasi luogo di accresciuto utilizzo sociale, qualsiasi frequentazione turistica di un luogo o di un edificio di per sé impedisca o dissolva l'anonimità?
L'anonimità potrebbe perciò anche essere, di fronte alla valorizzazione totalitaria che caratterizza la cultura industriale, una strategia di resistenza. Di una duplice resistenza. Da un lato in senso positivo, cioè utilizzando i temi della quotidianità per inserirsi nella corrente del quotidiano, dove trash e couch potatoes si muovono autosufficienti e inconsapevoli. L'orrore del successo individuale nei suburbs delle città. In maniera del tutto popolare e populistica, ben sapendo tuttavia che i destinatari effettivi non sono coloro che restano colpiti, ma una diversa apertura culturale nei confronti del quotidiano, che recepisce questa strategia voluttuosamente (auto)incolpandosi. Una strategia della chiarificazione che rivela una traccia insipida di cinismo elitario.
Questa critica venne mossa a Robert Venturi riguardo a *Learning from Las Vegas*. Negli anni Settanta il suo tentativo di ottenere ancora una volta un'architettura universalmente comprensibile attraverso il "decorated shed" rappresentava una posizione critica all'interno del postmoderno, che finì poi per scomparire quasi completamente nell'enunciazione del "New urbanism".
D'altra parte una strategia di resistenza potrebbe rivolgersi all'anonimità della "semplice capanna", dell'elementare spontaneo. Qui torna alla mente la frase: "Pace alle capanne e guerra ai palazzi" di Georg Büchner. Il semplice diviene dunque nobile, mentre la capanna rappresenta il tempio di un eterno classicismo da adorare. Ho già indicato una volta questa strada come la fragile sacralità dell'architettura contemporanea. Tuttavia le due strade sono in ultima analisi identiche. Entrambe rappresentano lo stesso approccio, la "diversità dello scomparire". L'oggetto anonimo persegue la strategia di allontanarsi dall'attenzione generale per diventare semplicemente "non notato". Da un lato vi è l'accettazione consapevole delle leggi della quotidianità e la loro riproposizione artistica con leggere perturbazioni provocatorie, dall'altro il ricorso a modelli storici di architettura spontanea. Entrambi gli approcci rifiutano la firma individuale. L'anonimità è dunque per un verso stridula e accecante e superficiale e per l'altro invisibile, tranquilla, armoniosa e tradizionale. La sintesi di questi due estremi è la rinuncia consapevole all'eccezionalità.
Per risolvere questa contrapposizione estrema, che ha sempre al centro l'anonimità, devo perciò raccontare di un'ossessione. Un'ossessione che inizialmente consisteva in una indigestione di eccezionalità architettonica. Ovunque l'architettura, nella sua veste di industria culturale, ricerca i migliori edifici dei migliori architetti. Questo è legittimo. Tuttavia altrettanto legittima è la reazione di difesa che ne deriva. Così ho iniziato a spostare l'obiettivo della macchina fotografica dai confini del moderno per dirigerlo verso il quotidiano e il banale, verso l'architettura del nulla, verso ciò che Rem Koolhaas ha definito 'generic', edifici e architetture che con tutta evidenza si creano da soli.
Nel cosiddetto movimento 'nomade' attraverso il mondo, in questo essere per strada sempre e comunque, ci sono nel dormiveglia momenti di concentrazione in cui all'improvviso le abitudini quotidiane, le banalità, ritornano in primo piano. E insieme a questo c'è il momento in cui di colpo ci ridestiamo e, nella banalità quotidiana, incontriamo il sublime.
1 Tutto è iniziato con un fienile in Toscana. Nel succedersi infinito dei colli ecco una struttura e insieme un tetto. Senza alcuna intenzione architettonica, ma con la pretesa di diventare un tempio.
2 Il fienile ha una stretta parentela con il progetto realizzato da Donald Judd a Marfa, Texas,

ANONYMOUS: DIFFERENTIATION THROUGH DISAPPEARANCE

2

3

4

in un complesso di edifici militari abbandonati. Niente tecnologia, niente impianti di illuminazione e di aerazione. Edifici nello spazio, e lo spazio stesso diventa architettura depurata.
3 Così accade in questo fienile nel New England. Da qualche parte, ai margini della strada, imponente e insieme elementare. Soltanto avvicinandomi di più ho scoperto una targa che spiegava come si trattasse del primo fienile costruito dai coloni in quella che era allora la "selvaggia America".
4 Un altro fienile sulle rive di un lago, semiaffondato nel fango. Doghe di legno disfatte e una forma pura e semplice, universale, un parallelepipedo con il tetto a spioventi. La casa archetipa, anonima, conosciuta da ogni bambino.
5 Nessuno crede che esistano veramente. Cabine da spiaggia, banali e seriali, sul mare. Tutte bianche e tutte uguali. Frontone dopo frontone, sulle coste di Portsmouth dove sbarcarono i primi coloni, i Padri Pellegrini.
6 Perché proprio una cabina da spiaggia è così assolutamente arcaica, così ridotta, così minimalista? La quintessenza di una 'casa'.
7 Aldo Rossi ha dato la stessa forma alla casa del custode della scuola elementare di Fagnano Olona. Un parallelepipedo, con una facciata a timpano, finestre e porte. L'immutabilità della casa anonima.
8 Passiamo a un'esposizione: una statua di Wolfgang Laib. Un cumulo di pollini e la forma di una casa, probabilmente in piombo. Ridotta nella forma e nella scala, semplice, chiara e universalmente riconoscibile. Il luogo e l'effimero.
9 Ciò che è veramente anonimo diviene interessante. Una casa unifamiliare con frontone. Solamente ciò che è necessario. Come l'ha disegnata Tessenow prima che l'individualismo proclamasse la forma libera per tutti.
10 Il principio diviene surreale se intervengono altri usi che vanno a sovrapporsi a quello di 'abitazione'. Rimane una cornice che si trasforma in quadro. Nel caso di un edificio commerciale, l'insegna del prodotto: 'calzoni'.
11 Parliamo ora di paesaggi uguali dovunque. La proliferazione di case unifamiliari negli hinterland delle città miscelata ad altre funzioni inattese. Qui possiamo riconoscere una delle prime opere di Herzog & de Meuron. La foto aerea di Wyl mostra uno studio fotografico che si vede a malapena, poiché opera in senso artistico con i materiali anonimi di questa situazione.
12 Restiamo ancora all'eccezionale nella normalità. Sulle rive del Reno, al centro di Basilea, nelle immediate vicinanze del paesaggio museale della città è sopravvissuto un casino da pesca. Il relitto di un'altra epoca nel presente.
13 Le comuni baracche che ospitano le scuole in America, totalmente spontanee ed esclusivamente orientate alle funzioni elementari. Senza luogo, il problema dell'accesso viene risolto da passerelle sopraelevate. Potrebbero essere dovunque, anche nelle immediate vicinanze della disneyana "Celebration". Come costruzioni provvisorie.
14 Accettare l'inevitabile. La semplice casa, e nondimeno la ricerca dell'individualità. La veranda con il nano da giardino.
15 La 'casa' di John Hejduk a Berlino. L'anonimità portata all'eccesso. Nessuno noterebbe il valore architettonico della forma anonima se non ci fossero i camini inclinati che rivelano nuovamente il consolidarsi di una rappresentazione in sé infantile, in questo caso artistica e non controllata geometricamente.
16 Un edificio per uffici di Diener & Diener a Basilea. Potrebbe essere l'anonimo edificio per uffici per definizione. Un parallelepipedo, superfici funzionali l'una sopra l'altra, finestre a nastro. Si tratta dell'imitazione di un'architettura minimalista, e solo avvicinandosi fino quasi al contatto diretto con l'edificio si intercetta la sua presa di distanza dall'involontarietà in maniera chiaramente architettonica.
17 Allo stesso modo la scultura di Rebecca Horn sulla nuova spiaggia di Barcellona. Scatole sovrapposte, container che parlano degli oggetti restituiti dal mare. E anche pronti alla partenza; il porto che non c'è come magazzino. Forme elementari in movimento casuale.
18 Nello stesso luogo, la spiaggia di Barcellona, una costruzione del tutto diversa. Un magazzino, un edificio, un parallelepipedo. Misterioso. Non lo si nota perché si sa che deve essere qui, pur senza conoscerne la vera funzione.
19 Così anche per la Kunsthalle provvisoria sulla Karlsplatz di Vienna di Adolf Krischanitz. La struttura esisteva già, mentre il rivestimento ha dovuto essere progettato. Un padiglione, un container per l'arte, industriale e assemblato. Spazio assolutamente necessario, correttamente posizionato dal punto di vista urbanistico.
20 Proseguiamo con il tema del parallelepipedo anonimo. Scrive a questo proposito Walter Pichler: "Provo a immaginare di trovarmi oggi nella capanna di frasche che ho costruito a dieci anni".
21 Pichler sta all'interno del suo parallelepipedo e ne fuoriesce con le gambe. Adolf Loos ha immaginato di essere limitato e confinato dentro di esso. Fine e principio della vita. Il puro e semplice cubo, il progetto per una tomba di e per Adolf Loos.

5

6

7

8

9

10

11

12

13

22 Stanley Kubrick nel film *2001 Odissea nello spazio* ha identificato l'inizio della fine dell'era moderna in un oggetto. Procediamo attraverso la storia, perfezionando noi stessi per arrivare all'oggetto più semplice e chiaro, il parallelepipedo anonimo, e scopriamo che questo esisteva già al principio dell'umanità. L'Anonimo è l'Eterno.

Anonymous architecture? *An architecture without architects, as understood by Bernard Rudofsky? A universal architecture for everyday use, as demanded in Christopher Alexander's "pattern language"? An everyday architecture of unconscious and undesigned consumerism, as constantly thematized by artists in photographs (Dan Graham) or installations (Guillaume Bejl)? Or that anonymous, pre-industrially basic architecture of agrarian societies, held up by the Modern Movement as a witness to simplicity? Or is anonymous architecture that depersonalized form of stereometric bodies which is exercised so hard as an elemental figure in the works of Aldo Rossi, Giorgio Grassi, the "New Berlin Architecture" and the New Minimalism? An abundance of questions concerning a concept which has in the process lost its innocence.*
It is burdened with too many interpretations and projections. But yet there is at least one area where anonymity does not hold sway: no architecture is anonymous if it bears the unambiguous signature of an individual artist. No spectacle is anonymous if it asserts its individuality and unmistakability. Could it even be that any place of substantial communal use loses anonymity per se, or any touristic frequentation of a place or a building forbids it? In view of the wholesale realization of assets, in the culture-industry sense, anonymity could even be a strategy of resistance – twofold resistance. On the one hand, affirmative – that is to say, using everyday motifs to swim with the everyday tide, where trash and couch potatoes have their being, complacent and unconscious. The horror of individual bliss in city suburbs. Altogether popular and populist – but nevertheless precisely aware that it is not those affected who are the actual receptors, but a culturally aware public not indifferent to the everyday, which accepts this strategy with pleasure and (self-)criticism at the same time. A strategy of enlightenment, which retains, willy-nilly, a sour aftertaste of elitist cynicism. Robert Venturi was faced with this accusation in view of Learning from Las Vegas. *His 1970s' approach – using the "decorated shed" to achieve a universal comprehensibility for architecture – was a critical post-modern position which has since largely disappeared in its own affirmation of the "New Urbanism". On the other hand a strategy of resistance could find its address in the anonymity of the "unadorned hut", the unintentionally elemental. Echoes of Georg Büchner's: "Peace to the Huts and War on the Palaces". The simple becomes the noble, the hut becomes the temple of a venerable eternal classicism. I once described this path as the fragile sacred aspect of contemporary architecture.*
And yet both approaches are the same if followed through to the end. Both are concerned with just one thing: "differentiation through disappearance". The anonymous object follows the strategy of removing itself from general attention, of quite simply not being noticed.
On the one hand, the conscious acceptance of everyday codes and their artistic reproduction with minor irritations, and on the other, recourse to trans-historical patterns of simple building. Both approaches reject the individual signature. The anonymous is therefore on the one hand shrill and raucous and vulgar, and on the other invisible, calm, harmonious and traditional. What these two extremes have in common is the conscious renunciation of individuality.
In order to resolve this contrast of extremes, which always centers on the anonymous, I must therefore relate an obsession. An obsession which at first consisted of a surfeit of architectural individuality. Everywhere, in the culture-industry condition of architecture, one is asked about the best buildings of the best architects. That is perfectly in order. But a defensive reaction is equally in order. I began to deflect the lens of the camera away from these modern landmarks and towards the everyday and the banal, towards non-architecture, towards what Rem Koolhaas has called 'generic', towards the chance building which seemed to have created itself.
When roaming round the world, when on one's travels, no matter where or how, there are moments of concentration in semi-sleep, when all at once the everyday and ordinary, the banal, suddenly occupies center stage. And linked to this is the moment, like a thunderbolt, where in the midst of the humdrum one is faced by the sublime.
1 *It all began with a barn in Tuscany. In the endless flowing of the hills, suddenly a frame and a roof. Without any architectural intent whatever, but with all the grace of a temple.*
2 *The barn has a close relationship with Donald Judd's general concept, which the artist realized in abandoned military buildings in Marfa, Texas. No technology, no antediluvian ventilation and illumination systems. Objects in space, and the space itself cleansed architecture.*
3 *Like the barn in New England. Somewhere by the side of the road, massive and elemental. Only when I approached more closely did I discover the sign which explained it all – according to which this was the first colonial barn in what was then wild America.*
4 *Then another barn, by a lake, in a bog, half submerged. The planks weathered, the shape just as it is, worldwide, rectangular with a pitched roof. The anonymous archetypal house, known to every child.*
5 *Actually, one wouldn't believe they actually existed. These serial banal beach huts. All white, all the same. Gable to gable, on the coast at Portsmouth, where the first settlers, the Pilgrim Fathers, landed.*
6 *Why is a beach hut so directly archaic? So reduced, so minimalized? The quintessence of a house?*
7 Aldo Rossi has designed the caretaker's house for the school in Fagnano Olona in similar fashion. Rectangular, gabled facade, windows, doors. The never-changing aspect of the anonymous house.
8 *Then an exhibition, a sculpture by Wolfgang Laib. Piles of pollen and a house shape, probably in lead. Reduced in form and in scale, simple and clear, and universally comprehensible. The place, and the transitory.*
9 *The really anonymous gets interesting. A house with a gable. As is ought. As was drawn by Tessenow in the days before individualism proclaimed freedom of form for all.*
10 *The principle becomes surreal when other uses intervene, and the domestic dwelling is submerged. What remains is a frame, which becomes an image. A business premises for the sign-board "Hosen".*
11 *We are now talking about districts that are the same everywhere. The sprawl of houses in the hinterland of towns, interspersed with other sudden uses. An early work by Herzog & de Meuron can be found here. The aerial photo by Wyl shows a photographic studio that is hard to detect because it works artistically with the anonymous materials of this universal situation.*
12 *We stay with the normal in the midst of the special. On the banks of the Rhine, in the middle of Basle, a fisherman's hut has survived in the immediate vicinity of the city's museum district. The relic of a different age, here in the present.*
13 *Totally unself-conscious, and geared purely to need – the standard barrack-like schools of America. Placeless, and even the service ducts are above ground. They could be anywhere. Even in the immediate vicinity of Disney's "Celebration". As a temporary measure.*
14 *The acceptance of the inevitable. The simple house, and yet the yearning for individualism. The porch with garden gnome.*
15 *The 'House' by John Hejduk, in Berlin. The anonymous taken to new heights. No one would discern the architecture in the anonymous shape if it were not for the oblique chimney flues, which in turn are an artistic manifestation, in this case geometrically clumsy, of a reinforcement of a representation which has childlike qualities.*
16 *An office block by Diener & Diener in Basle. It could be any old anonymous office building. A box, piled up layers of floor space, tied up with ribbons of windows. It represents minimalist architecture, which only on closer inspection, when almost within touching distance, reveals in precise architectural fashion what distinguishes it from the automatic.*
17 *Like the sculpture by Rebecca Horn on the new beach in Barcelona. Piled up boxes, containers, telling of the ebb and flow of the sea. But also ready to depart, the non-existent harbour as warehouse. Elemental forms in chance movement.*
18 *In the same place, on the beach in Barcelona, a totally different object. A warehouse, an object, a box, a cuboid. Mysterious. One fades it out of one's perception, because one knows it is needed here, even though one does not know precisely what for.*
19 *Or like the temporary art gallery on the Karlsplatz in Vienna, designed by Adolf Krischanitz. The technology was already there, only the exterior had to be found. A pavilion, a container for art, prefabricated, assembled. Exclusively necessary space, properly sited by city-planning criteria.*
20 *Further in the anonymous cuboid. Walter Pichler writes: "I imagine myself today lying in the leaf hut I built for myself when I was ten".*
21 *Pichler lies in his cuboid, and blows it apart. Adolf Loos saw himself sealed off in it. The end and beginning of life. The simple block, the design of a tombstone for and by Adolf Loos.*
22 *In his film* 2001 – A Space Odyssey *Stanley Kubrick used one object to symbolize the beginning of the end of modern times. We pass through history, refine ourselves into the simplest and clearest object, the anonymous slab, and discover that this was already there when mankind was born. The anonymous is eternal.*

14

15

16

17

18

19

20

21

22

Walter Pichler

Testo di Dietmar Steiner
Fotografie di Paola De Pietri

Case per sculture, St. Martin, Austria

Progetto: Walter Pichler

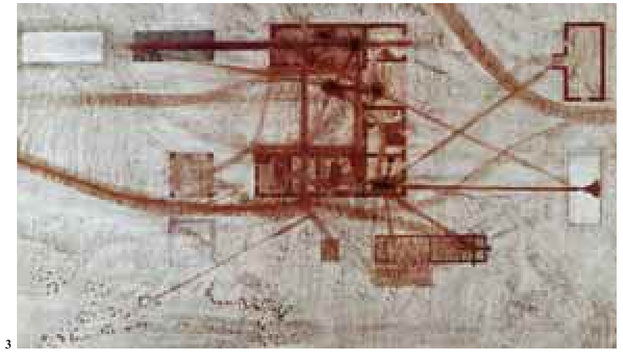
Text by Dietmar Steiner
Photographs by Paola De Pietri

Houses for sculptures at St. Martin, Austria

Project: Walter Pichler

1 Planimetria.
2 Veduta complessiva dell'insediamento.
3 Studio planimetrico, 1978. Nei primi anni Settanta Pichler ha deciso di fissare il proprio luogo di residenza e di lavoro in una vecchia casa colonica situata in Austria, ai confini con l'Ungheria. Da quel momento, per dare spazio alle sue sculture, ha via via trasformato edifici rurali adiacenti e creato nuove architetture, dando vita così a un piccolo villaggio che è anche un work in progress.

1 *Site plan.*
2 *General view of the complex.*
3 *Study of site plan, 1978. In the early 1970s Pichler decided to fix his abode and workplace in an old farmhouse in Austria, on the Hungarian border. Since then, to make room for his sculptures, he has been steadily converting adjacent rural buildings and designing new architecture, thus creating a small village which is also a work in progress.*



3

Da ventisei anni Walter Pichler sta costruendo il suo 'villaggio'. Le sculture, secondo la sua poetica, creano e riempiono lo spazio. Perciò necessitano di un proprio spazio, di una propria casa. Caratterizzati da un interesse particolare verso i materiali primari, da un'estrema perfezione artigianale e soprattutto dall'indeterminatezza dei tempi di realizzazione, gli edifici di Pichler sono divenuti dei monumenti di anonimità. Essi ostentano normalità e allo stesso tempo costituiscono un forte impulso artistico.

Walter Pichler has been building his 'village' for 26 years now. Sculptures both create space and fill it – that's his artistic concept. Accordingly, they need their own rooms, their own houses. By concentrating on elemental media, working to the highest standards of craft skills, and above all with absolutely no pressure of time, Pichler has created houses which are everyday monuments to anonymity. They evince normality, while at the same time they constitute a powerful artistic exhortation.

Il piccolo villaggio di St. Martin, nel Bürgenland meridionale, potrebbe benissimo trovarsi in Slovenia o in Ungheria, poiché oggi i confini di Stato non delimitano più con esattezza aree culturali omogenee. In una zona collinare dal clima mite, basse case coloniche con corte interna sono distribuite in maniera apparentemente casuale. Non vi è nulla di particolarmente straordinario, tanto che molti passano oltre senza farci caso. Questi edifici piccoli e poco appariscenti sono in realtà il luogo dove lavora e risiede Walter Pichler insieme alle sue sculture.
Dopo la prima parte della sua carriera negli anni Sessanta – costellata da progetti urbanistici visionari redatti insieme con Hans Hollein e dai cosiddetti 'prototipi', oggetti per il mondo di domani le cui riedizioni sono state recentemente esposte con grande successo alla Generali Foundation di Vienna – Pichler ha iniziato a realizzare un proprio mondo di opere d'arte, presentate per la prima volta nel 1972 con una grande esposizione personale.
All'indomani della mostra, Pichler ha trovato una parcella di terreno e una casa a St. Martin e ha iniziato a costruirvi il proprio mondo. Inizialmente c'erano solo una vecchia fattoria con stalla e fienile e un laboratorio. Durante questa prima fase, tuttavia, Pichler deve avere maturato la consapevolezza che le sue sculture avevano bisogno di uno spazio adatto. Da allora ha cominciato a creare architetture, dapprima trasformando gli edifici esistenti e in seguito realizzandone di nuovi. È nato così un villaggio, di cui le sculture sono diventate gli abitanti permanenti.
In ogni caso Pichler non rifugge dalla realtà, non è un eremita arrivato nel deserto per realizzarvi un proprio mondo, un proprio universo. Continua invece a essere un artista aperto, curioso, che informa periodicamente il pubblico sullo stato del progetto di St. Martin. Con regolarità, ma solo quando lo stato del lavoro lo permette, Pichler abbandona il villaggio con tutte le sue sculture. Nel contesto di musei ed esposizioni egli ne mette alla prova la qualità e il valore, o meglio la loro carica vitale. Trasportate negli ambienti espositivi, le sculture acquistano una dimensione straordinariamente sacrale, metafisica. Sono figure umane e oggetti in legno pregiato e in metallo, realizzati con precisione e levigati con cura, o in argilla dipinta.
In maniera del tutto diversa si comportano invece gli oggetti "a casa propria", nella terra di nessuno di St. Martin, dove naturalmente diventano parte della vita di tutti i giorni, spogliandosi del loro significato sacrale e mescolandosi ai ritmi del quotidiano. Soltanto qui si svela la concezione misteriosa di un artista che realizza sculture molto particolari ma non le vende, finanziando invece la 'costruzione' di nuovi oggetti e degli spazi destinati a contenerli con la vendita dei relativi schizzi e di grandi acquerelli e riuscendo a racchiudere vita, lavoro, arte e architettura in un unico cerchio che si espande indefinitamente. Pichler disegna, vende e costruisce, e grazie a questa idea semplice quanto geniale ha raggiunto il gradino più alto dell'autonomia dell'artista: la libera disponibilità di tempo, spazio e lavoro.
In un luogo ben definito, St. Martin, prende così forma una concezione provocatoria del rapporto equilibrato tra scultura e architettura. Entrambe nascono da un processo ap-

1 abitazione, studio
2 laboratorio
3 casa per la Figura in movimento
4 case per le stele
5 casa per il carro
6 casa per la figlia
7 casa per la grande croce
8 piccola torre
9 casa per il busto e i crani
10 cella frigorifera
11 casa per la cresta e il canyon (progetto)
12 casa per le coppie (progetto)
13 casa per il piccolo busto (progetto)
14 casa per la donna e la donna di metallo (progetto)
15 casa per le aste (progetto)
16 casa per i tre piani (progetto)
17 tre uccelli
18 fienile

1 *home, studio*
2 *workshop*
3 *house for the Figure in movement*
4 *house for the slabs*
5 *house for the cart*
6 *house for daughter*
7 *house for the large cross*
8 *small tower*
9 *house for torso and skulls*
10 *cold-storage room*
11 *house for crest and canyon (project)*
12 *house for couples (project)*
13 *house for the small torso (project)*
14 *house for the woman and the metal woman (project)*
15 *house for poles (project)*
16 *house for the three planes (project)*
17 *three birds*
18 *barn*

1

2

1

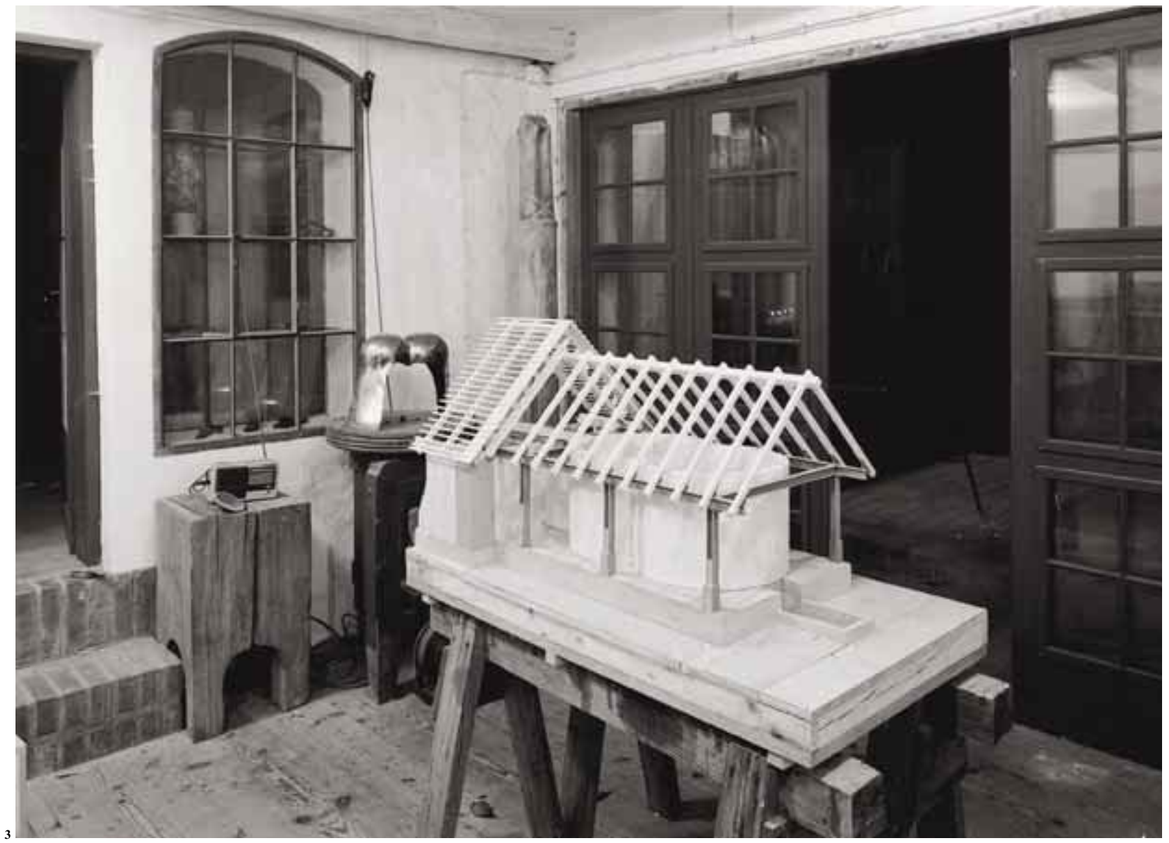
1-4 Il laboratorio dell'artista. È situato nell'edificio a U, il primo a essere stato occupato da Pichler. In questi spazi egli riesce a raggiungere una fusione totale tra vita, lavoro, arte e architettura. Le sculture che crea non sono immesse sul mercato, mentre schizzi e disegni delle opere vengono venduti per finanziare l'attività artistica.

2

profondito che contempla la riflessione, il disegno, l'approntamento di modelli dettagliati e la loro accurata traduzione in realtà. Non vi è nulla, nessuna scultura e nessun ambiente, che abbia una fine; tutto viene preparato e poi curato in continuazione. Ci troviamo dunque di fronte a un'opera d'arte totale, in una forma perfetta. A maggior ragione possiamo allora domandarci quale architettura possa nascere da una visione artistica così perfetta, se non addirittura ultimativa. Che cosa c'è di tanto esemplare e di così straordinario nell'architettura di Walter Pichler?

Pichler costruisce edifici convenzionali, piegandosi ai canoni della tradizione perduta. Eppure egli carica questa tradizione di un nuovo significato, traducendo in realtà i concetti di arte applicata, lavoro, tempo, durata e cura, con una coerenza logica e una precisione che possono esplicitarsi solo in un progetto artificiale come questo. In tale modo egli individua una contrapposizione fondamentale, e proprio perciò artistica, tra evento clamoroso e fugacità. La sua opera, le sculture e le case, producono nel visitatore e nell'osservatore una sensazione di colpa, fanno appello alla pazienza e al senso di responsabilità per ogni azione che si compie. Anche il tempo è importante. Quando Pichler elabora un progetto, un'idea, egli ricerca la soluzione migliore e più duratura. Ciò che è estremamente semplice funziona. Nessuna delle sue case e delle sue sculture ha un termine. Esiste solo un tempo infinito. Così sono nate la casa del busto e della volta cranica, la piccola torre, la casa della croce e il ricovero per il crocifisso, e così è stato individuato il sito per la figura in movimento, che si trova all'interno di un ambiente vetrato ed è raggiungibile solo attraverso l'esperienza iniziatica e profana della capanna di legno, o ancora per la casa delle pietre tombali, che contiene dei feretri veri e propri. E così sono state create le altre sculture e gli altri edifici.

Tutto nasce a un semplice tavolo da disegno e sui modelli di laboratorio, esso stesso luogo tanto rituale quanto ordinario. Scriveva Pichler all'inizio degli anni Ottanta: "Una scultura alla quale, a parte alcune interruzioni, ho lavorato forse per alcuni anni e che infine giace terminata davanti a me, rappresenta idealmente qualcosa che c'è sempre stato, come se la sua genesi fosse caduta nell'oblio". Questo è il "progetto anonimo" insito nella sua opera, in senso sia architettonico sia artistico. Il semplice atto di costruire riporta indietro all'atto artistico, necessario per raggiungere la perfezione quotidiana e collettiva. Negli edifici di St. Martin Walter Pichler ha costruito il mondo come sarebbe se davvero l'unico criterio possibile fosse il profondo rispetto per il materiale, per il tempo, per la necessità che continuamente spinge a ricercare. Il suo futuro architettonico non è né il passato né il futuro come immagine e proiezione, ma il darsi da fare incessante e pienamente responsabile. E probabilmente il senso di tutto sta solo e semplicemente nella concentrazione e nel tempo impiegati per questo scopo, e in niente altro.



3

***1-4** The artist's workshop, situated in the U-shaped building; this was the first to be occupied by Pichler. In these spaces he succeeds in attaining a total fusion of life, work, art and architecture. The sculptures that he creates are put on the market, whilst the sketches and drawings of his works are sold to finance his artistic activity.*

4

***The little town** of St. Martin, in the southern part of the Bürgenland, Austria's easternmost province, could just as well be in Hungary or Slovenia. National borders in this part of Europe do not really reflect the common culture of the region. A mild climate in an undulating countryside, and low, squat farmhouses with interior courtyards which seem to have been scattered around on no particular principle. At one fork in the road, marked by a small fire-station, there is an assembly of small houses. They are not especially striking. Probably many drive past without noticing anything at all. These small and unassuming houses are the workplace and living space of Walter Pichler and his sculptures.*

After a first career in the 1960s, with visionary town designs together with Hans Hollein, and so-called "prototype" objects for the world of tomorrow, which only recently, re-constructed, were exhibited once more to great acclaim in the Generali Foundation in Vienna, Pichler embarked on the building of his individual world of objects, which were presented for the first time at a major personal exhibition in 1972. After this exhibition, he found a house and grounds in St. Martin, and began to work on this world. When he arrived, there were already an old farmhouse, an animal shed and barn: a workshop. And sometime during this period the realization must have dawned that his — Pichler's — sculptures needed premises of their own. And since then, Pichler has been building houses, at first adaptations of the existing stock, and then — right up to the present day — new buildings too. A village is taking shape, with the sculptures as its everyday inhabitants.

But Pichler has not taken his leave of the world to live with his sculptures. He is no hermit in some no man's land, constructing a world, a cosmos, of his own. He continues to be open and curious, while keeping the outside world up to date with the progress of his St. Martin project. At regular intervals, but only as long as the content provides a reason for doing so, Pichler and his sculptures leave the village. He tests their quality and effect, or rather their viability, in museums and exhibitions. There, in the museum world, the sculptures take on a strangely religious, metaphysical dimension. Figures and objects made of selected wood, metal, cared for and polished, clay and paint.

The objects behave quite differently "at home", in the no man's land of St. Martin, in their houses. There, they are a part of everyday existence which is taken for granted. They lay aside their religious significance and merge into everyday life. Only here can we find the answer to the riddle of an artist who constructs, but does not sell, inimitable sculptures, financing the building of objects and premises by selling the relevant drawings and magnificent watercolours, and is thus in a position to create a closed cycle of life, work, art and architecture, which can in this way develop indefinitely. He draws, sells, and builds. This simple concept places Pichler at the pinnacle of artistic autonomy: having time, space and work freely at his disposal.

Domus 811 Gennaio *January* '99

1

2

In the town itself, in St. Martin, a disconcerting concept of equal artistic treatment of sculptures and houses is revealed. Both arise from a concentrated process of reflexion, drawing, building meticulous models, and the realization of the work on this basis. There is never a point when anything, sculpture or room, is deemed to be finished: everything is subject to a policy of wait and see, and everything continues to be cared for. We therefore find ourselves in the presence of a total work of art par excellence. *All the more, then, we are faced with the question of what kind of architecture arises out of this so perfect, indeed ultimate, artistic concept. What is so exemplary, so unique, about the architecture of Walter Pichler?*

Pichler's buildings are conventional. He fits into the canon of lost traditions. But he loads these traditions with new meaning. He thematizes the concept of craft, of work, and also the concept of time, of durability, of care, with a single-mindedness and precision which can only be realized in an artificial project like this. Pichler thereby formulates a principled and, for this reason alone, artistic resistance to sensation and impermanence. His œuvre, the objects and the houses, generate in the visitor and the beholder a feeling of guilt, they appeal to us to exercise patience and responsibility in every activity of our own.

An important factor in all this is time. He has a concept, an idea, and he seeks the best permanent solution. What is the simplest thing that could work? None of his sculptures or houses have a deadline, so he has unlimited time for their completion. This is how they came about, the houses for the torso and the skullbones. The 'turret', the house for the cross and the housing for the crucifix; this is how the site for the mobile figure was found, in the glass room, only accessible via the initiation of the profane wooden hut; or the houses for the stelae, which are actually shrines. And in this way the other sculptures and houses are developed.

And it all takes shape at the lonely drawing table, and on the models in the workshop, which itself is a ritual site and routine location in equal measure. In the early eighties, Pichler wrote: "A sculpture, on which I have worked with interruptions for perhaps a year, and which then stands complete before me, is ideally for me something that was always there; it is as though the process of its creation has been forgotten." That is the progetto anonimo *in his work, architecturally and artistically. And here, the process of simply building leads back to the artistic act which is necessary in order to reach the everyday and universally correct solution. In his houses in St Martin, Walter Pichler has built the world as it would be if simply only the reverence for time and material and constantly searching necessity were the criterion. His architectural future is neither past nor future as image and projection, but activity which is unflinchingly responsible. And probably the sole key is the concentration and time expended.*

3

CASA PER IL BUSTO
HOUSE FOR THE TORSO

4

1 *Der Rumpf,* 1980. "Se un albero viene abbattuto dal vento, e le sue radici rimangono nel terreno, i rami crescono ad angolo retto rispetto al tronco".
2, 4 Due scorci della casa.
3 Il semplice spazio interno, caratterizzato dalla copertura a doppia falda e le travi a vista.

1 Der Rumpf, *1980. "If a tree is knocked down by the wind, and its roots stay in the ground, the branches will grow at right angles to the trunk".*
2, 4 *Two perspective views of the house.*
3 *The plain interior space, characterised by the twin-pitched roof and bare beams.*

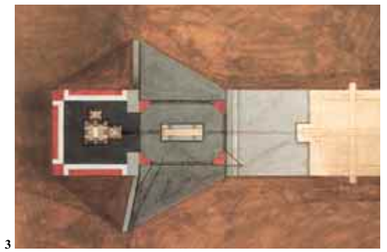
PICCOLA TORRE *SMALL TOWER*

1 Veduta esterna del padiglione in mattoni.
2, 4 Dettagli dell'opera che occupa in altezza tutto il volume dell'edificio.
3 Pianta, 1988.
Pagina a fronte: veduta dall'alto della scultura.

1 *External view of the brick-built pavilion.*
2, 4 *Details of the work, which occupies the building's whole vertical volume.*
3 *Plan, 1988.*
Facing page: view of the sculpture from above.

1

2


3

4

1

CASA PER LA CROCE
HOUSE FOR THE CROSS

1 Prospetti e pianta, 1976. A sinistra e **2**: vedute di dettaglio e complessiva della casa che ospita il Crocefisso.

1 *Elevations and plan, 1976. Left and* ***2****: detail and general views of the house containing the Crucifix.*

1

2

3 Il fronte laterale. Alla casa in mattoni, utilizzata come legnaia, è stato aggiunto un volume trasparente a sezione triangolare, appositamente ideato per accogliere la scultura.
4 Particolare del corpo di fabbrica vetrato con la figura in posizione centrale.

3 *The lateral front. A triangular-section transparent volume, specially created to contain the sculpture, has been added to the brick-built house used as a woodshed.*
4 *Detail of the glass-walled block with the figure at its center.*

3

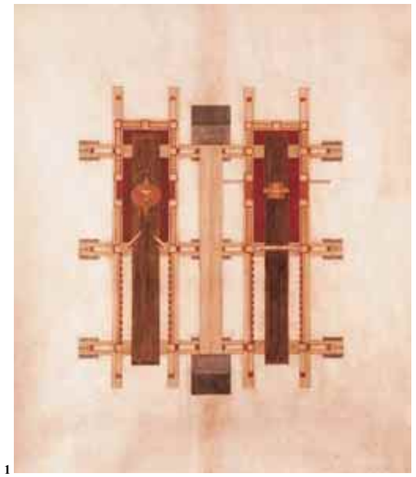
CASA PER LA FIGURA IN MOVIMENTO *HOUSE FOR THE FIGURE IN MOVEMENT*

4

CASE PER LE STELE
HOUSES FOR THE STELES

1, 2 Pianta e prospetto laterale, 1987.
3 I due piccoli capanni in legno al centro della corte. Tutte le costruzioni del 'villaggio', tanto quelle ristrutturate quanto quelle nuove, rispettano i canoni della architettura rurale tradizionale.

1, 2 *Plan and side elevation, 1987.*
3 *The two small wooden huts at the center of the courtyard. All the constructions in the 'village', both the refurbished and the new, comply to the canons of traditional rural architecture.*



1

2

3

Philip Gumuchdjian

Testo di Hugh Pearman
Fotografie di Sandro Michahelles

Casa-barca "Il pensatoio", Skibbereen, Irlanda

Progetto: Philip Gumuchdjian
Collaboratore: Claudia Schmidt
Strutture: Buro Happold
Impresa edile: Bill Wolf, DMI Ltd

Text by Hugh Pearman
Photographs by Sandro Michahelles

"The Think Tank" houseboat at Skibbereen, Ireland

Project: Philip Gumuchdjian
Collaborator: Claudia Schmidt
Structural engineering: Buro Happold
Contractor: Bill Wolf, DMI Ltd

1 La casa nel contesto. Il progetto nasce da una forte interazione con un paesaggio naturale incontaminato: la contea di Cork, nell'Irlanda occidentale.
2 Veduta laterale dal fiume. Pensato come un ritiro personale per il proprietario, la casa prende come riferimento formale elementi progettuali che appartengono alla tradizione popolare: i capanni per il ricovero delle barche, le stalle, gli châlet in legno.
3 Veduta notturna. La tessitura dei prospetti in cedro rosso si rivela durante la notte quando la luce artificiale filtra all'esterno.
4 Schizzi di progetto. A elementi propriamente anglosassoni il progettista sovrappone reminiscenze dell'architettura orientale nel ricordo dei padiglioni giapponesi finemente intessuti e composti da partiture scorrevoli.

***1** The house in the context. The project stems from its sharp interaction with an uncontaminated landscape: that of County Cork, in western Ireland.*
***2** Side view from river. Thought of as a private retreat for its owner, the house gets its formal reference from structures belonging to popular tradition: boathouses, stables, wooden cottages.*
***3** Night view. The weave of red cedar elevations is revealed at night-time when the artificial light is filtered from outside.*
***4** Project sketches. On typically Anglo-Saxon elements the architect has superimposed reminiscences of oriental architecture from finely interwoven Japanese pavilions composed of sliding partitions.*

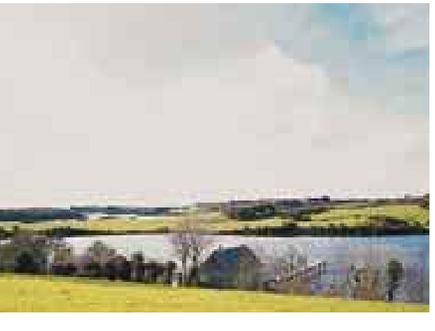
3

La casa primitiva è un tema perenne dell'architettura. Essa rivive in continuazione attraverso la scelta dei materiali, l'accuratezza dei dettagli, il contesto e l'atmosfera specifici. Il grado architettonico più elevato raggiunto dalla capanna è uno spazio armonico e autosufficiente per il benessere. Il rivestimento architettonico viene poi completato quando la capanna scompare alla percezione. Anonima, come una seconda pelle del nostro corpo.

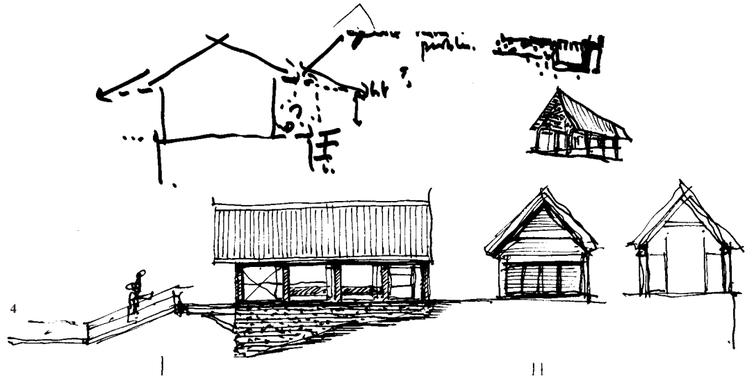
The simple hut is an eternal theme in architecture. It is constantly reborn through the choice of materials, the fineness of detail, the particular location and the atmosphere. The architectural culmination of the hut is a harmonious space of well-being, at rest with itself. The perfection of the architectural exterior is reached when the hut disappears from perception. Anonymous, as an additional skin for the human body.

È come una rimessa da barche, ma non contiene barche. Il suo secondo nome, The Think Tank ("Il pensatoio") le somiglia di più. Il modesto ritiro in riva al fiume di Philip Gumuchdjian, progettato per il produttore cinematografico David Puttnam (ora membro dell'aristocrazia col titolo di Lord Puttnam di Queensgate) e per la sua famiglia è un esercizio di riduzione all'essenziale di forme vernacolari: la creazione di uno spazio di quiete contemplativa in cui la mente è libera di vagare a piacimento. Si tratta di una costruzione che ha a che fare tanto con l'acqua quanto con la terra. La casa principale dei Puttnam è situata un po' più in alto nella valle dell'estuario del fiume Ilen, presso Skibbereen, nella contea di Cork. Il produttore voleva un ritiro in riva al fiume dove poter lavorare indisturbato. Ma il lavoro ora è bandito: la nuova casa, collocata su un plinto di pietra e con la base nell'acqua, è divenuta un luogo, letteralmente e metaforicamente, di riflessione. Gumuchdjian è un giovane architetto che opera oggi con un suo studio autonomo ma in anni recenti ha avuto un ruolo chiave nello studio di Richard Rogers. Questa purificata forma vernacolare ne mostra il pedigree nella precisione dei particolari: soprattutto nell'uso del vetro, come nella parete terminale tutta vetrata, sotto la falda spiovente del tetto in tavole di cedro, aperta sul vasto specchio fluviale che segue le variazioni della marea. Le fonti di ispirazione sono diverse: le rimesse per le barche, irlandesi e inglesi, le stalle locali con le pareti di tavole di legno, gli châlet alpini, perfino i tradizionali padiglioni giapponesi dalle pareti a pannelli scorrevoli. Da un altro punto di vista è una scatola di vetro alla Mies, che viene a essere coperta da un grande tetto. Gumuchdjian non ha scrupoli modernisti nell'uso del tradizionale tetto a falde aggettanti. Nell'Irlanda occidentale piove molto, sottolinea, e il sito è anche molto ventoso. Il tetto ha uno scopo, funzionale e psicologico. Sul lato meridionale, soleggiato, all'esterno una passerella di legno dà su uno specchio d'acqua dolce, creato catturando la corrente di un ruscello che scende al fiume. È interessante notare come una costruzione piccola possa contenere e incorniciare paesaggi così differenti, dalla grande scala a quella privata. All'esterno il legno è lasciato alle intemperie fino a raggiungere la tonalità argentea naturale: il cedro rosso non ha bisogno di conservanti artificiali. L'interno, compresa la faccia inferiore del tetto, è rivestito di una scialbatura bianca. La casa contiene verso il retro un modulo indipendente verde pallido, che ospita una piccola cucina, i servizi e un ripostiglio, con un caminetto ovale d'acciaio inossidabile che sale a trapassare il tetto. Il modulo, dove dà sul soggiorno, è foderato di librerie. C'è molto poco nella casa, a parte questi elementi: più che sovrapporsi al paesaggio, ne fa parte. Tuttavia, benché faccia formalmente riferimento agli edifici rurali vernacolari, è di costruzione tutt'altro che rustica. I grandi pannelli di vetro sono incorniciati di acciaio sabbiato. Nella sovrapposizione delle tavole del tetto si integra una gronda invisibile. Le travature principali del tetto, di iroko, hanno un'anima d'acciaio. Nonostante la precisione modernista, The Think Tank è stata montata con successo da un costruttore locale e si inserisce con altrettanto successo nel paesaggio locale. A prima vista può sembrare anonima: ma alla seconda occhiata la sua forza di carattere si rivela.

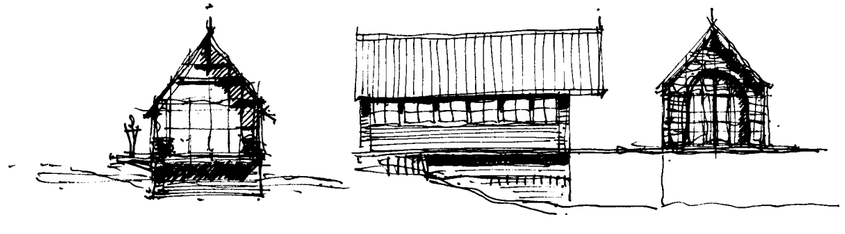
1

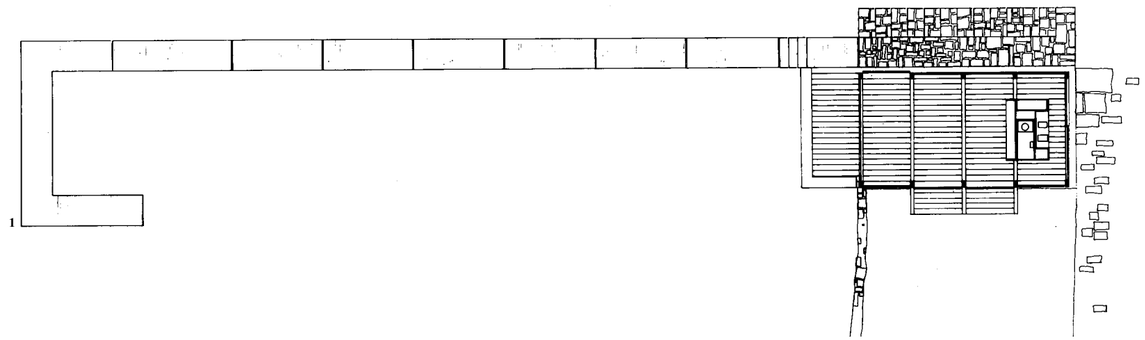


2



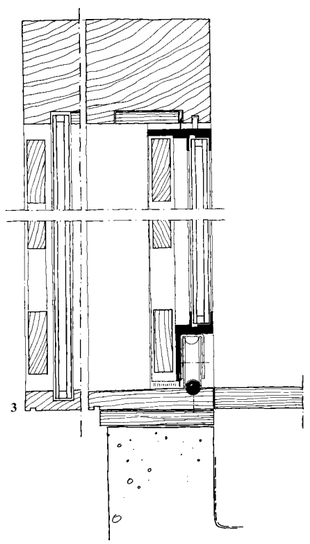
4



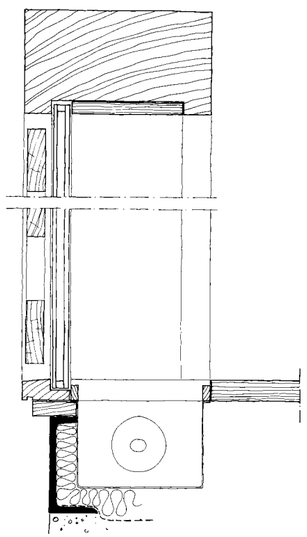


1

2



3



It is like a boathouse, *but it contains no boats. Its other name, The Think Tank is more like it. Philip Gumuchdjian's modest Irish riverside retreat for the film producer David Puttnam (now ennobled as Lord Puttnam of Queensgate) and his family is an exercise in diluting vernacular forms to their essence – thus creating a calm, contemplative space where the mind is free to wander at will. This is a building which has as much to do with water as with land. The Puttnams' main house sits a little higher up the valley side of the River Ilen estuary, near Skibbereen in County Cork. He wanted a retreat down by the river where he could work undisturbed. But work is now banished: the new house, sitting on a stone plinth with its feet in the water, has become a place, literally and metaphorically, of reflection. Gumuchdjian is a young architect, now working independently, who played a key role in the Richard Rogers Partnership in recent years. This stripped-down vernacular form shows its pedigree in its precise detailing – particularly in the use of glass, as in the fully-glazed end wall, set beneath the steep projecting pitch of the cedar-boarded roof, looking out across the wide tidal river.*

The inspiration was various: boathouses both Irish and English, local cowsheds with their timber-slatted walls, Alpine chalets, even traditional Japanese pavilions with their sliding screens. Looked at another way, it is a Miesian glass box that just happens to be sheltered by that big roof. Gumuchdjian has no modernist qualms about his use of the traditional form of the sheltering canopy. It rains a lot in Western Ireland, he points out, and the site is also very windy. The roof has a job to do, functionally and psychologically. On the sunny southern side, an external timber deck looks out across a freshwater pond, made by capturing the waters of a stream as it descends to the river. It is remarkable how one small building can contain and frame such different landscapes, from the large-scale to the intimate. Outside, the timber is left to weather to its natural silver – red cedar needs no artificial preservative. Inside, including the underside of the roof, it is coated with a white colour wash. The house contains a pale green free-standing module towards the rear, housing a small kitchen, toilet, and storage, with an oval stainless steel chimney rising through the roof above. This module is lined with bookshelves where it faces the living space. There is really very little more to the house than these elements: it is of the landscape, rather than being imposed upon it.

However, although it refers in its form to vernacular rural buildings, it is anything but rough in its construction. The large panes of glass are framed in sand-blasted stainless steel. The overlapping roof planks incorporate a concealed gutter. The main iroko trusses of the building have a core of steel. Despite this modernist exactitude, The Think Tank was successfully assembled by a local builder, and is equally successfully assimilated into the local landscape. At a glance it might seem anonymous: but at anything more than a glance, its strength of character emerges.

1 Pianta. La casa si prolunga all'esterno sia visivamente che fisicamente: il molo è infatti parte integrante dell'edificio.
2 Il fronte verso terra.
3 Particolari costruttivi dei serramenti schermati dai brise-soleil in legno.
4, 5 Gli interni, caratterizzati dall'uso di ampie vetrate racchiuse da un cornice in vetro sabbiato, riflettono il tema della scatola di cristallo di Mies van der Rohe ricoperta da una struttura in legno.

1 *Plan. The house extends on the outside both visually and physically: the pier is in fact an integral part of the house.*
2 *The front facing land.*
3 *Constructional details of the frames screened by wooden sunblinds.*
4, 5 *The interiors, characterised by the use of wide windows enclosed by a frame of sandblasted glass, reflect the theme of Mies van der Rohe's glass box covered by a wooden structure.*

4

5

Luc Deleu

Testo di Luc Deleu
Fotografie di Paola De Pietri

Casa unifamiliare, Poortugaal, Olanda

Text by Luc Deleu
Photographs by Paola De Pietri

House in Poortugaal, The Netherlands

Progetto: Luc Deleu & T.O.P. office
Strutture: Bureau voor Architectuur & Stabiliteit Dirk Jaspaert
Interni: Group 5M 10

Project: Luc Deleu & T.O.P. office
Structural engineering: Bureau voor Architectuur & Stabiliteit Dirk Jaspaert
Interior decoration: Group 5M 10

Luc Deleu è artista, architetto e urbanista. I suoi progetti e le sue installazioni urbane, critici e provocatori, non finiscono mai di sorprendere. Questa casa in Belgio riprende tutti gli elementi formali dei 'suburbia' circostanti. Un collage radicale di presenze quotidiane anonime, condensate fino a diventare un "objet trouvé" dei simboli della sua terra natale. Una casa, un edificio che mette in mostra l'intera disperata storia dell'impossibilità di distinguersi. Una raffinata opera di 'anonimità'.

Luc Deleu is an artist, an architect, and a town-planner. Time and again he surprises us with his provocatively critical urban installations and concepts. The house in Belgium uses all the formal elements of the surrounding suburbia. A radical collage of everyday anonymity, condensed into an "objet trouvé", the symbol of a home of one's own. A house, an object that demonstrates the whole desperate history of impossible individuality. A clever artwork of anonymity.

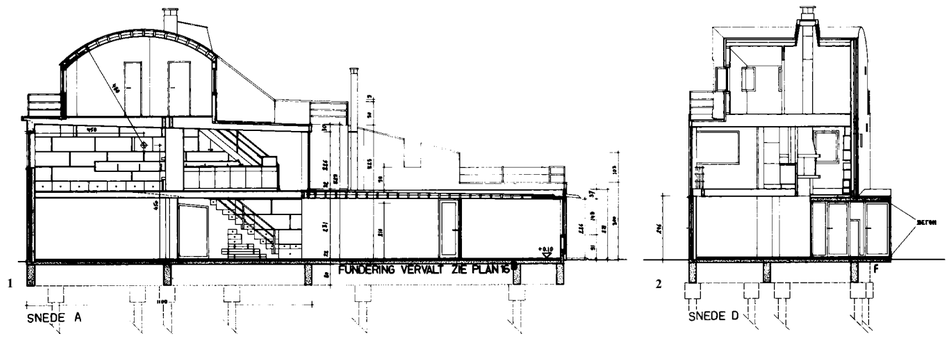
1

L'Hôtel Stok è il primo edificio che ho costruito per clienti che compivano deliberatamente ed esplicitamente la scelta dell'architettura. Una linea est-ovest attraversa diagonalmente il sito, dall'angolo frontale sinistro (l'ovest) all'angolo posteriore destro (l'est). Questo tracciato regolatore colloca l'edificio sul terreno in modo pressoché naturale. La facciata nord-est è chiusa, a eccezione delle porte esterne e di pochi lucernari, in modo da fornire anche la necessaria riservatezza al giardino adiacente, orientato a sud. Al contrario la facciata sud-est, che dà sull'autorimessa, è completamente vetrata: col tempo gli alberi daranno ai residenti l'adeguata privacy.
L'edificio è il risultato di un interno modellato dai regolamenti edilizi, fatto di calcestruzzo, muratura e carpenteria. Gran parte dell'immagine esterna di una costruzione nasce da norme edilizie fondate su pregiudizi (per esempio la scelta dei materiali). La pianta e la volumetria sono anch'esse determinate da norme edilizie che prescrivono, per le funzioni residenziali, una larghezza massima di sette metri e una profondità massima di undici. Nell'Hôtel Stok si è optato per una struttura snella, la più lunga possibile, cioè di ventuno metri. Per non superare il limite dei quaranta metri quadrati edificati la costruzione si assottiglia sul retro. La copertura, obbligatoriamente bassa in quest'area, funge da terrazza. La massima altezza di gronda – per regolamento cinque metri e cinquanta – determina l'altezza della terrazza sul tetto al secondo piano. La forma ricurva consente di ricavare un vasto secondo piano al di sotto dell'altezza di nove metri prescritta per il colmo del tetto.
I committenti, una coppia di sposi, desideravano un'abitazione con una zona per gli ospiti. La distanza tra le camere da letto è la maggiore possibile. Un appartamentino per la coppia, con una camera da letto, un salotto, un bagno e i servizi, è situato al secondo piano, sotto il tetto ricurvo. Questo centro spaziale e architettonico è dotato di un'ampia terrazza. La zona degli ospiti al contrario è situata sul retro, al piano terreno, e consiste in una piccola camera da letto con vista sul giardino, una doccia, un lavatoio e una toilette. Questa sezione può essere completamente indipendente, grazie all'ingresso dalla porta posteriore della casa attraverso un piccolo atrio.
L'interno è organizzato in pianta e in sezione secondo un forte effetto spaziale, che permette di realizzare un'affascinante promenade architecturale. La biblioteca è sviluppata lungo le scale, come collegamento tra il piano terreno – lo spazio d'ingresso dall'autorimessa – e il primo piano – il soggiorno. Il caminetto è collocato al centro, in pianta e in sezione. Lo spazio d'ingresso dall'autorimessa – la separazione da questo locale è rappresentata solo da una parete di vetro – riceve la luce zenitale da un oculo ricavato nel soffitto. Questo oculo crea inoltre ambiguità spaziale tra interno ed esterno.
Il progetto degli interni si è limitato all'essenziale: l'idea, la struttura e lo spazio. L'interpretazione e i particolari decorativi sono stati lasciati, come si conviene, all'iniziativa dei committenti. Il centro del volume principale è una struttura scultorea di calcestruzzo colato grezzo, che costituisce contemporaneamente il camino con il focolare e il pozzo principale. Questa struttura è in pratica uno spazio interno cui, attraverso la costruzione rigida del volume ricurvo, sono appesi il tetto e i piani, e dà quindi forma spaziale e architettonica al volume principale.
Il giardino, futura macchia d'alberi ed elemento cui i committenti tenevano particolarmente, è stato piantumato personalmente da loro. Il bosco è complementare all'insieme del progetto architettonico (un bosco intorno a una casa, una casa nel bosco) e dà la stessa sensazione spaziale dell'interno.
Benché le priorità e le qualità dell'Hôtel Stok siano soprattutto interne, fondamentali sono stati l'attenzione dedicata all'altezza dell'architettura sul sito e il tentativo di presentarla con discrezione all'esterno. Grazie all'imma-

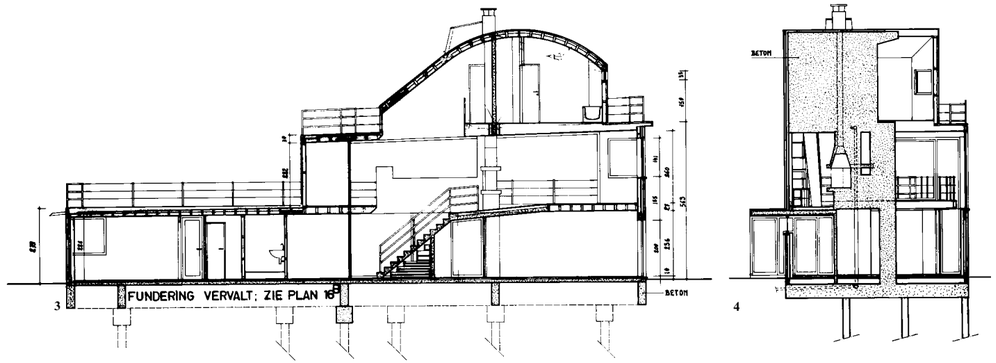
2

1 Veduta da ovest. Deleu opera all'interno della normativa edilizia, trasformando regole 'formali' in input di progetto: la forma assottigliata della pianta e l'abbassamento del volume, che trasforma il tetto in terrazza, derivano dalla volumetria costruibile.
2 Veduta da nord-est. Due gli elementi in contrapposizione: un blocco rivestito in klinker colorato, che rivela un utilizzo dei materiali in senso decorativo, e un volume sul tetto rivestito da lastre in acciaio inossidabile e caratterizzato da forme ricurve sia in pianta che in alzato.

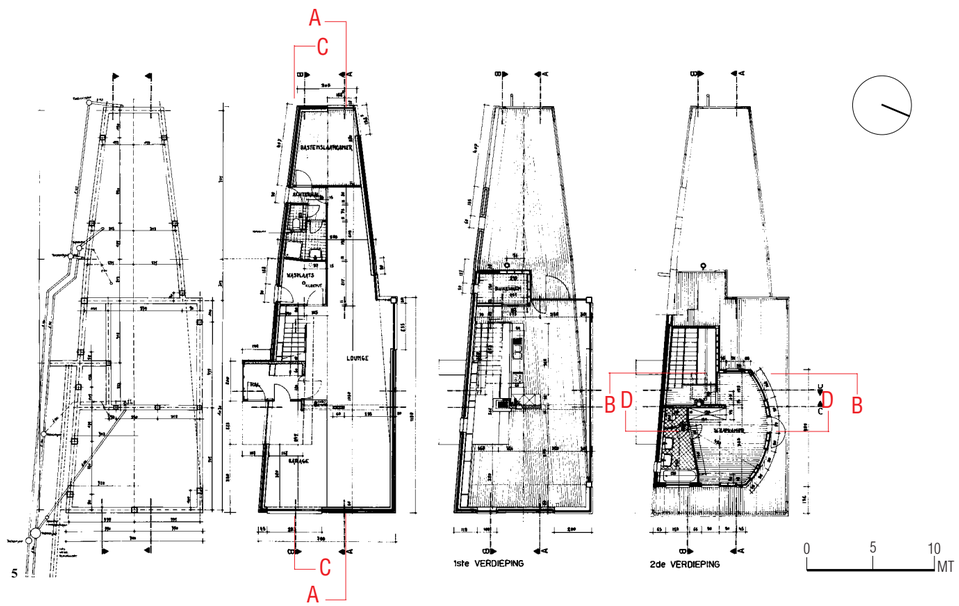
1 West view. Deleu works within building regulations, while transforming 'formal' rules into design input: the sharpened shape of the plan and the lowered volume, which transforms the roof into a terrace, derive from the buildable volumes permitted.
2 North-east view. The house presents two contrasting elements: a block clad with coloured tiles, which reveals an use of materials in a decorative sense, and a volume on the roof faced with stainless steel sheets and characterised by curved forms both in plan and elevation.



1 2



3 4



5

gine multicolore, nascosta tra la vegetazione, e grazie alla scelta di materiali che con il tempo prendono una patina (acciaio inossidabile, rame, tek e cedro non trattati) la casa è destinata a diventare sempre più invisibile nell'ambiente circostante.

Hôtel Stok is the first house *I built for clients who deliberately and explicitly chose for architecture. The east-west parallel runs diagonally over the site from the left front angle (the west) to the right rear angle (the east). This* tracé régulateur *locates the house in an almost natural way on the lot. The north-east facade is closed, with the exception of the outside doors and a few lightholes, so it also provides the necessary privacy for the adjacent, south-oriented gardens. On the contrary, the south-east facade, looking at the neighbour's garage, is all glass; in the long term trees are expected to provide the residents with the necessary privacy.*

The building is the result of an interior in a mould of building regulations, shaped with concrete, masonry and carpentry. Many of the exterior aspects originate from those building regulations based on prejudices (for instance choice of materials). The plan and volume are also determined by the "building regulations", prescribing for residential purposes a maximum width of 7 m and a maximum depth of 11 m. In the Hôtel Stok, the choice was made for a long, slender house, as long as possible, i.e. 21 m. In order not to exceed the extra 40 sqm of construction, the building tapers towards the rear. The roof of the imposed low construction in this zone functions as terrace. The imposed maximum gutter height of 5,50 m determines the height of the roof terrace on the second floor. The curved form allows to provide a spacious second floor under the prescribed maximum ridge height of 9 m.

The clients, a married couple, wanted a house with a guest wing. The distance between bedrooms is as far as possible. A small suite with bedroom, drawing room, bathroom and toilet for the couple is located on the second floor, under the curved roof of the highest room of the house. This spatial and architectonic accent has an ample terrace. The guest wing on the contrary is situated at the rear on the ground floor and consists of a small bedroom with view on the garden, shower, washbasin and toilet. The ensemble may function entirely independently with an entry through a small hall via the rear door of the house.

The interior is organized in plan as well as in section, resulting in a strong spatial effect and by which a fascinating promenade architecturale is realized. The library is organized along the stairs, as a link between the ground floor, the "auto-lounge", and the first floor, "the living room". The fireplace is located in the center, in plan a well as in section. The auto-lounge – the separation with the garage is only a glass wall – benefits from zenith light through a split in the ceiling. This split also creates a spatial ambiguity between the inside and the outside.

The interior design was limited to the essentials, the concept, structure and space. Interpretation and details of decoration were, as it often should be, in the hands of the clients. Center of the main building is a roughly casted concrete sculptural structure, which is at the same time the chimney with fireplace and mains shaft. This structure is as it were a hall-stand from which, through the rigid structure of the curved volume, the roof and the floors are suspended and which also gives the main volume its spatial and architectural structure.

The garden is more a woods-to-be and also the clients' pride, they planted it out themselves. The woods is complementary and essential to the overall architectonic design (a woods around a house, a house in the woods) and provides the same feeling of space as inside the house.

Though the priorities and qualities of "Hôtel Stok" are mainly situated inside, fundamental thought has been given to the architecture's attitude on this lot. By its multicoloured aspect, hidden in a woods, by its choice of materials allowing for patina (stainless steel, copper, untreated teak and cedar) the house will become more and more inconspicuous in its surroundings.

1 Sezione longitudinale A-A.
2 Sezione trasversale B-B.
3 Sezione longitudinale C-C.
4 Sezione trasversale D-D.
5 Da sinistra a destra: piante strutturale, del piano terra, del primo e del secondo piano.
6 Fronte su strada. La casa si apre verso l'esterno attraverso ampie vetrate che in futuro saranno protette dagli alberi.
7 Veduta da sud-ovest. Il terrazzo è chiuso da un muro perimetrale digradante che riprende il motivo decorativo delle fasce colorate in klinker.
8 Il tetto-terrazzo, rivestito in legno di tek, prolunga all'esterno lo spazio del soggiorno.

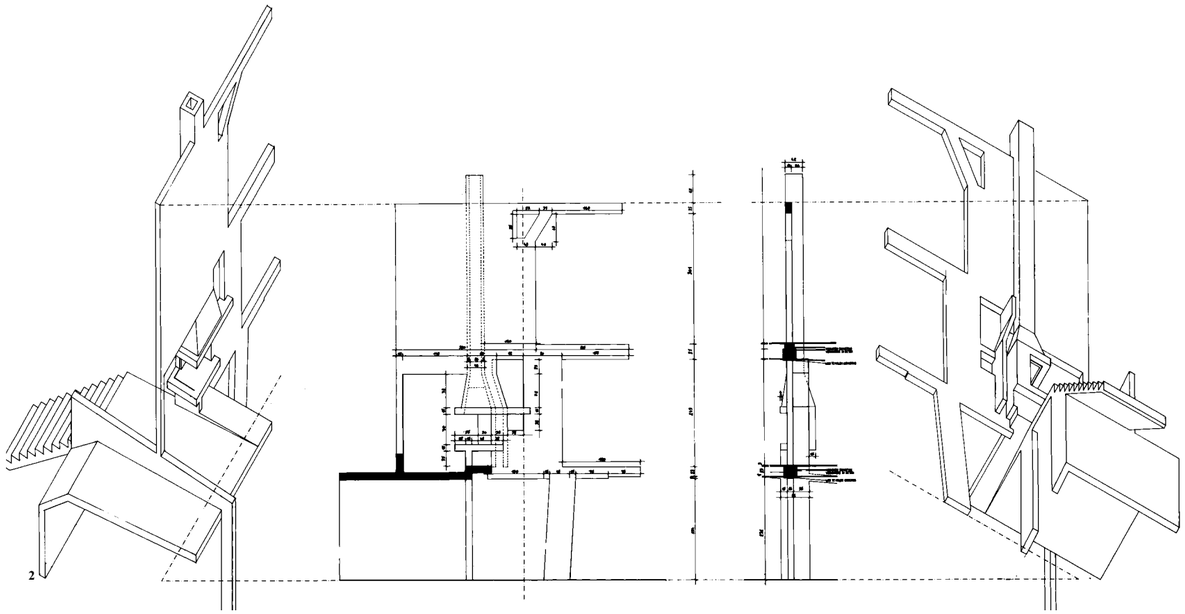
1 *Longitudinal section A-A.*
2 *Cross-section B-B.*
3 *Longitudinal section C-C.*
4 *Cross-section D-D.*
5 *From left to right: structural plan; ground, first and second floors.*
6 *Street front. The house opens outwards through wide windows that will in the future be protected by trees.*
7 *South-west view. The terrace is closed by a sloping perimeter wall that takes up the decorative motif of the coloured tiled stripes.*
8 *The roof-terrace, clad in tek wood, provides an outward extension of the sitting room*

6

7

8

1



2

3

1, 2 Vista e particolari costruttivi in assonometria e in sezione del camino. Elemento strutturale in cemento armato, illuminato da luce zenitale, è il fulcro della casa e, allo stesso tempo, sostiene le solette orizzontali.
3 Scorcio del piano terra. Deleu separa l'autorimessa dall'ingresso tramite una lastra in cristallo, rendendo così onore al disegno storico della Giulietta Alfa Romeo.
4 Un pozzo di luce naturale illumina le scale che costituiscono, nelle intenzioni dell'architetto, un momento di forte impatto. Sullo sfondo, il camino, elemento scultoreo e strutturalmente portante.

***1, 2** View and technical details in axonometric and section renderings of the fireplace. The structural element in reinforced concrete, lit from above, becomes the hub of the house. At the same time it supports the horizontal floor-slabs.*
***3** View of the ground floor. Deleu separates the garage from the entrance by means of a glass slab, thus paying tribute to the historic design of the Giulietta Alfa Romeo.*
***4** A well of natural light illuminates the stairs which are intended by the architect to create a strong impact. In the background is the fireplace, a sculptural and structurally bearing feature.*

4

Testi di Marco De Michelis, Gabriele Basilico
Fotografie di Gabriele Basilico

Texts by Marco De Michelis, Gabriele Basilico
Photographs by Gabriele Basilico

Pietro Derossi

Complesso residenziale in corso Francia, Torino

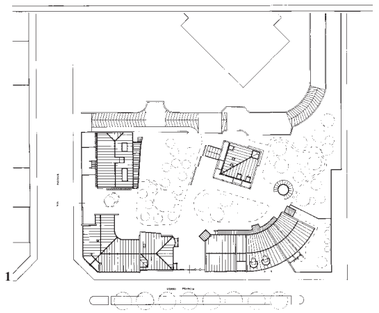
Progetto: Pietro Derossi
Collaboratori: Davide Derossi, Maria Teresa Massa

A housing complex in Corso Francia, Turin

Project: Pietro Derossi
Collaborators: Davide Derossi, Maria Teresa Massa

Una casa d'abitazione lungo una strada urbana, in mezzo a un'edilizia residenziale ordinaria di progettisti sconosciuti. Il tentativo di mantenere in vita il "linguaggio corrente", il dialetto locale dell'architettura comune. L'affermazione dell'architettura potrebbe essere definita come il processo che sottrae al linguaggio quotidiano le singole parole per reimpiegarle in modo diverso.

A residential building in a street. In the midst of everyday residential buildings by unknown architects. The attempt to speak the vernacular, the local dialect of everyday architecture. One could describe the process as architectural affirmation, a process that steals individual words from everyday, in order to use them anew in changed form.



1

2

Corso Francia è uno dei grandi viali radiali che si dipartono dal centro torinese verso i suoi territori periferici, in questo caso quelli occidentali in direzione del confine francese. Il paesaggio urbano che lo contraddistingue vede dissolversi a mano a mano, nello scorrere della strada, i caratteri di densità e di uniformità, sfrangiandosi in una edificazione frammentaria nella quale convivono un po' casualmente grandi manufatti residenziali e piccoli lacerti di una periferia ormai antica fatta di piccole case, giardini, aree residuali. La città interessa a Piero Derossi soprattutto in siffatte situazioni, nelle quali gli episodi diversi compongono una struttura dalle stratificazioni evidenti e dagli innumerevoli interrogativi irrisolti. Le sue contraddittorie discontinuità e il succedersi di condizioni di soglia, assai più che i disegni urbani coerenti e definiti, sollecitano uno sforzo interpretativo particolare, teso a rintracciare significati latenti, a ritessere strutture dai labili confini. Non è davvero un caso che proprio tra le geometrie stravolte della Berlino fridericiana o tra gli sventramenti dolorosi prodotti dalla guerra nelle ordinate morfologie insediative di Kassel l'architetto torinese abbia saputo elaborare le risposte più convincenti della sua ricerca progettuale. A Torino il tema proposto era quello particolarmente ingeneroso di un grande complesso residenziale, con tutte le inevitabili convenzioni e le burocratiche verità che il mercato immobiliare continua a considerare insostituibili. L'approccio dell'architetto individuava nel tema del frammento urbano il motivo conduttore dell'operazione progettuale: non quindi la definizione di un sistema tipologico unitario, né tantomeno quello della omogeneità morfologica di una piccola 'Siedlung', ma piuttosto il dialogo con l'intorno edificato attraverso la ricercata discontinuità degli elementi. Il fronte stradale viene scomposto in quattro differenti unità edilizie di diverse altezze e con un diverso trattamento delle facciate e dei rivestimenti, scanditi dalle nude superfici dei muri tagliafuoco che fuoriescono dalle sagome delle coperture inclinate. A una estremità la cortina edificata si piega accennando una curva che segnala il percorso di un nuovo asse stradale previsto dal piano urbanistico della zona e che è interrotta da un frammento di muro – una rovina artificiale – che ribadisce la provvisorietà dell'attuale allineamento stradale. I basamenti sono scavati con brevi tratti porticati, cari alla tradizione torinese, dalle aperture ad arco a tutto sesto nelle forme nude caratteristiche di certa architettura del Novecento italiano. I punti di cerniera vengono improvvisamente animati dalle figure verticali di balconi sovrapposti uniti da pilastri sottili irregolarmente distribuiti. Tettoie frangisole, cornicioni e pluviali, lesene accennate e cornici segnate da elementi del rivestimento in laterizio leggermente aggettanti dilatano la variabilità illimitata dei motivi architettonici.
Una interruzione della cortina muraria apre un varco verso la corte interna, attorno alla quale il complesso si raccoglie in una configurazione più densa, arricchita da due ulteriori corpi edilizi. Uno di questi, del quale si riconosce dall'esterno nello scorcio della strada la sagoma verticale conclusa nella ripida diagonale della copertura, ha le forme di una piccola torre il cui zoccolo cubico rivestito in mattoni si dissolve verso l'alto in un sistema concitato di colonne in laterizio legate dalla trama leggera delle ringhiere metalliche caratterizzate da una sequenza di archi sottili, che disegnano il tracciato compositivo di una facciata virtuale dematerializzata. Il motivo è ancora quello già sperimentato nella torre berlinese realizzata tra 1984 e 1987, scomposta nelle tre figure tradizionali dello zoccolo, del fusto e del coronamento, a mano a mano scavate e disarticolate fino a dissolversi nella selva di antenne e pennoni sulla copertura.
I fronti sulla corte delle altre unità edilizie ripetono questo motivo della scomposizione per piani, caratterizzati dal sovrapporsi di nuovi strati architettonici, corpi di diversa profondità che ospitano le logge e i balconi o stratificazioni sottili che celano dietro piccole finestre quadrate irregolarmente disposte i vani di servizio e i corpi scala, rievocando al tempo stesso figure consuete del primo Novecento italiano e le drammatiche cortine murarie care all'opera 'espressionista' del tedesco Hans Poelzig. Così la lettura frammentaria e discontinua praticata sulla città esistente viene estesa anche allo spazio semiprivato del giardino interno, conservandone una memoria critica ancora vibrante.

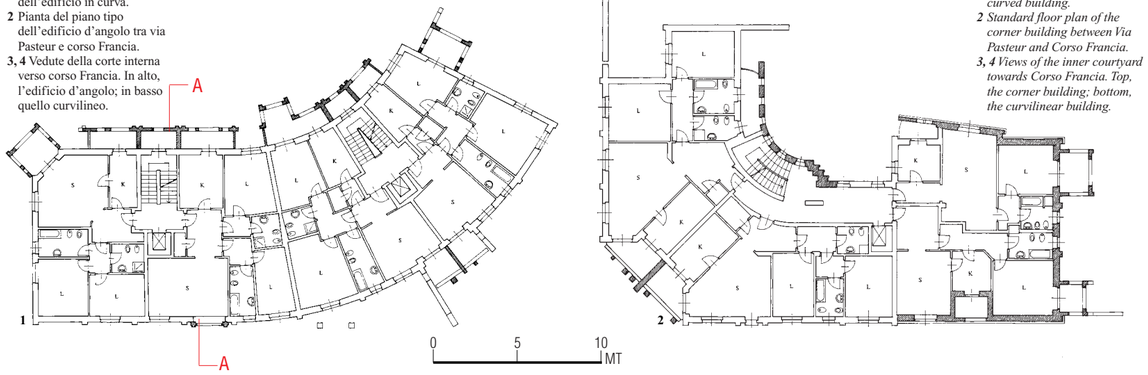
Corso Francia *is one of the broad, radial avenues that lead off central Turin towards its outlying territories, in this case to the west, in the direction of the French border. As the street runs outwards, its distinctive urban landscape loses its density and uniformity, fraying into built-up fragments where scattered residential blocks mingle with the sinews of an ageing suburb of small houses, gardens and remnants. The city appeals to Piero Derossi most of all in situations like these, where episodes compose a structure whose stratification and innumerable unanswered questions are there to be seen. Its contradictory discontinuities and its succession of threshold conditions, much more than its evenly defined urban designs, are what really prompt his interpretation, in an effort to find latent meanings, to re-weave transient structures and boundaries. It is truly no coincidence that precisely among the distorted geometry of Friedrich's*

1 Planimetria. Derossi interviene in una condizione urbana frammentata, tipica della periferia torinese, articolando il progetto in quattro volumi caratterizzati da altezze e inclinazioni dei tetti diverse. Il tema concettuale si riconosce nella scelta di assumere il "frammento urbano" come elemento di riferimento.
2 Veduta dell'edificio a torre posto all'interno della corte. Nasce dalla contrapposizione di due elementi: un alto basamento in mattoni faccia a vista e un coronamento di terrazzamenti portati da un sistema di colonne.
3 Veduta da corso Francia. Il progetto costruisce un ambiente urbano caratterizzato da una stratificazione di significati tramite l'articolazione dei volumi, il disegno in forme diverse dei prospetti e l'alternanza dei materiali.

1 *Site plan. Derossi has worked in the fragmented urban condition typical of a Turin suburb, by spreading his project into four volumes characterised by different roof heights and inclinations. The conceptual theme can be recognized in his choosing to adopt the "urban fragment" as his point of reference.*
2 *View of the tower building set inside the courtyard. It is derived from the contrasting of two features: a tall base in unfaced brick, and a terraced coping borne by a system of columns.*
3 *View from Corso Francia. The project creates an urban environment marked by a stratification of meanings achieved by means of articulated volumes, diverse forms of elevations and the alternating of materials.*

1 Pianta del piano tipo dell'edificio in curva.
2 Pianta del piano tipo dell'edificio d'angolo tra via Pasteur e corso Francia.
3, 4 Vedute della corte interna verso corso Francia. In alto, l'edificio d'angolo; in basso quello curvilineo.

1 *Standard floor plan for the curved building.*
2 *Standard floor plan of the corner building between Via Pasteur and Corso Francia.*
3, 4 *Views of the inner courtyard towards Corso Francia. Top, the corner building; bottom, the curvilinear building.*



1

2

3

4

Berlin or in between the scars of war inflicted on the orderly built morphology of Kassel, the Turinese architect has come up with the most convincing answers to his architectural challenges. In Turin the proposed theme was the particularly ungenerous one of a large housing complex, with all the inevitable conventions and bureaucratic truths which the real estate market continues to regard as indispensable. The architect chose the subject of the urban fragment as the motif for his project. It is not, therefore, the definition of a unitary type system, nor, still less, that of the morphological homogeneity of a small 'Siedlung'. Rather, it is a dialogue with built surroundings through a deliberate discontinuity of elements.
The street front is broken down into four different parts, of varying heights and with differently treated facades and facings. These are punctuated by the bare-surfaced fire-barrier walls which project from the line of sloping roofs. At one end the built curtain bends into a slight curve, indicating a new road axis specified in the zone master plan. It is also interrupted by a fragment of wall – a mock ruin – which emphasizes the provisional character of the present street alignment. The bases are hollowed with brief porticoed stretches, in a tradition favoured by Turin; and the round arched openings in the bare forms are characteristic of some Italian twentieth-century architecture. The hinge points are suddenly enlivened by the vertical figures of balconies one above the other joined by irregularly distributed slender pillars. Sunblind ledges, cornices and drainpipes, emphatic fillets and top-cornices marked by slightly projecting brick facings expand this limitless variability of architectural motifs.
A breach in the curtain wall opens towards the inner courtyard, around which the complex is gathered in a denser configuration, enriched by two further sections. One of these, the vertical outline of which ends in the steep diagonal of the roof, can be recognized from the outside perspective view of the street. Shaped like a small tower, its brick-faced base fades towards the top into an agitated system of brick columns. These are linked by a light mesh of metal railings and characterised by a sequence of narrow arches describing the pattern of a dematerialized virtual facade. The motif is again the one previously tested in the Berlin tower between 1984 and 1987. Broken down into the three traditional figures of the base, shaft and coping, they are gradually dug out and disconnected until they dissolve into the forest of antennas and poles on the roof.
The fronts on the courtyard of the other units repeat this motif of breaking-down by floors, distinguished by overlapping new architectural layers, with blocks of different depths that house the loggias and balconies; or subtle stratifications which, behind scattered small square windows, conceal the service rooms and stair wells. At the same time they evoke customary figures from the earlier Italian twentieth century and the dramatic curtain walls dear to the 'expressionist' work of the German Hans Poelzig. Thus a fragmentary approach to the existing city is extended to the semi-private space of the inner garden, conserving a vibrant critical memory of it.

In questa pagina: il contesto urbano che circonda il nuovo complesso, nell'interpretazione di Gabriele Basilico.

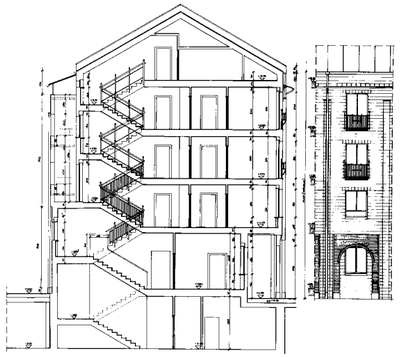
On this page: the urban context surrounding the new complex, as interpreted by Gabriele Basilico.

Lettera a un amico architetto *Letter to an Architect Friend*

Caro amico,
forse sai che la mia relazione con le cose del mondo da oltre vent'anni è mediata dalla fotografia.
Tuttavia al centro del mio interesse c'è sempre stata l'architettura o meglio la città, cioè il luogo delle opere di architettura, dalle più belle alle più miserabili, che configurano insieme l'ambiente dell'uomo.
Devo anche ammettere che, sempre sedotto dalla grande architettura, dalle opere antiche e moderne dei maestri, continuo a coltivare un'attrazione irresistibile per la città 'media', per le periferie dove la concentrazione creativa e la qualità progettuale si diluiscono fino a smarrirsi e i modelli originali, espressione di un modello ispirato, si delineano all'infinito in una produzione anonima e diversificata che ha forse azzerato il suo codice genetico. Sono anche attratto dalle zone di confine, dai limiti della città dove il gioco sintattico, le contraddizioni dialettiche, sono più marcati e scoperti, dove si possono individuare quei caratteri formali che raramente interessano la critica dell'architettura e che gli urbanisti liquidano spesso in modo sommario, con definizioni troppo distanti e astratte. Oggi la fotografia gode di maggior visibilità rispetto al passato, desta più interesse presso le altre culture, compresa quella architettonica. Qualcuno sostiene anche che lo sguardo del fotografo, orientato in modo critico e sensibile sulla città, corrisponde a una sorta di "progettazione visiva", di rimodellazione dello spazio.
C'è ovviamente una differenza fondamentale tra il lavoro del fotografo e quello dell'architetto che ha, forzatamente, una funzione sociale. L'architettura è soprattutto oggetto d'uso, necessità primaria per la vita. In questo senso il lavoro dell'architetto ha pesanti responsabilità, vincoli, costrizioni. Credo che la fotografia consenta, entro certi limiti, di riordinare il caos che sta davanti ai nostri occhi, che è un aspetto comune del paesaggio urbano contemporaneo. Da questo punto di vista si può parlare, ma solo in termini di metafora, di progettazione. Ciò che da tempo mi pongo come obiettivo è riuscire ad avere uno sguardo liberato da moralismi, da ideologie, dall'incubo latente del pregiudizio. Forse così può nascere e svilupparsi la possibilità di leggere una nuova 'bellezza', che non esclude ma convive con la mediocrità. Non è quindi il giudizio estetico che viene chiamato in causa. C'è semmai lo sforzo di afferrare una nuova realtà fisica la cui immagine sembra perennemente sfuggire allo sguardo. Se, come sostiene Groddeck nel *Libro dell'Es*, l'identità e gli aspetti psicologici sono leggibili nei caratteri somatici e nei comportamenti delle persone, possiamo tentare, con uno sforzo immaginativo, di estendere il concetto anche alle città e ai luoghi più in generale: forse allora l'atto del fotografare, inteso come lettura dei caratteri, ci aiuterà a capire la forma semplice o complessa dei luoghi, a coglierne analogie o differenze fino a illuderci di poter possedere e manipolare il reale attraverso la sua immagine e di poter impossessarci così, virtualmente, dello spazio.
Gabriele Basilico

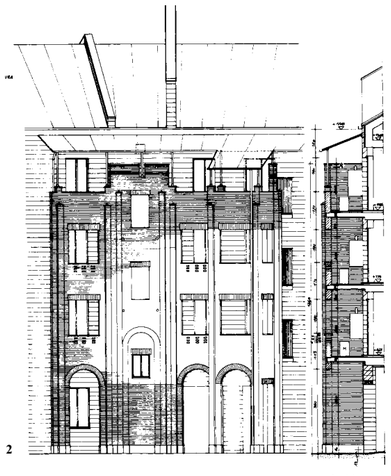
Dear Friend,
You may perhaps know that my relationship with the world around me has for more than twenty years been mediated by photography.
My interest however, has always been focused on architecture, or rather, on cities; and by that I mean the places where works of architecture – from the finest to the most dismal – combine to shape man's environment.
I must also admit that, whilst I am always seduced by great architecture, by the works of ancient and modern masters, I continue to be irresistibly attracted by the 'average' city and its suburbs. For this is where creative concentration and quality are diluted and ultimately lost.
It is in these places that the originals, the expression of an inspired model, are delineated to infinity, in an anonymous and diversified production that has perhaps erased its genetic code. I am drawn, too, to the borderline zones of a city; where the play of syntax and dialectic contradictions are more noticeable and overt; where characteristics of form can be identified which seldom interest architectural critics and are often summarily dismissed by town-planners, with definitions that are too remote and abstract. Today photography enjoys a better visibility than it did in the past; and it arouses more interest among other cultures, including that of architecture. Some people also maintain that the photographer's eye, when cast in a critical and sensitive way onto the city, corresponds to a sort of "visual design", a remodelling of space. There is of course a fundamental difference between the work of the photographer and that of the architect. Architecture necessarily serves a social purpose, it being primarily a commodity, a basic necessity of life. In this sense the architect's work bears heavy responsibilities, restraints and restrictions. I believe that photography, within certain limits, has the capacity to clear up the chaos that stretches before us, as a common and repetitive aspect of our contemporary urban landscape. From this point of view we can, though only metaphorically, talk about architectural design.
For a long time my aim has been to look at the world through eyes free from all morality or ideology and from the latent nightmare of prejudice. In this way it may be possible to read and develop a new 'beauty' which coexists with mediocrity. So the point is not the aesthetic judgement, but the effort to grasp a new physical reality whose image seems everlastingly to escape one's gaze.
If, as Groddeck maintains in the Book of the Es, *identity and psychological aspects are legible in people's somatic features and in their behaviour, then we can, with an imaginative effort, attempt to extend the concept to include the city, and places more generally. Then, perhaps, the act of photographing, as the observation of characteristics, will help us to understand the simple or complex form of places, to capture their analogies or differences. Eventually we may even believe we can get hold of reality and manipulate it through its image, and thus – virtually – gain possession of space.*
Gabriele Basilico

Domus 811 Gennaio *January* '99

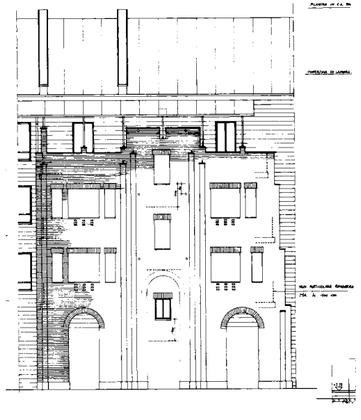


1 Sezione trasversale A-A.
2, 3 Tavole esecutive dei prospetti. La tradizione torinese si ritrova nel disegno del basamento caratterizzato da porticati non continui con archi a tutto sesto.
4 Fronte dell'edificio curvilineo verso corso Francia: la sua forma deriva dalla previsione di una strada imposta dal piano regolatore.

1 *Cross-section A-A.*
2, 3 *Master drawings of the elevations. The Turinese tradition can be found in the design of the base, characterised by discontinuous porticoes with round-headed arches.*
4 *A front of the curvilinear building facing Corso Francia; its form derives from the position of a road imposed by the urban master plan.*



2



3

4

Domus 811 Gennaio *January* '99

Rem Koolhaas

Fotografie di Hectic Pictures/Hans Werlemann

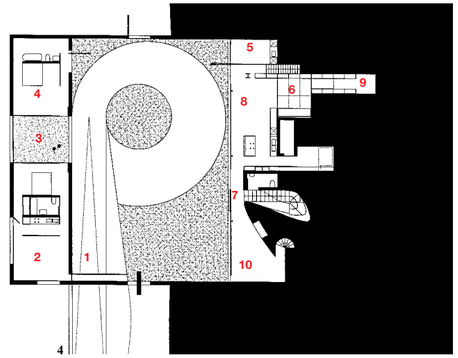
Casa unifamiliare, Floirac, Bordeaux, Francia

Progetto: OMA – Rem Koolhaas con Jeanne Gang, Julien Monfort, Jeroen Thomas, Bill Price e YO Yamagata, Chris Dondorp, Vincent Costes, Erik Schotte
Coprogettista per piattaforma, arredo fisso, cucina, libreria, camera da letto principale e bagno: MVS – Maarten Van Severen e Raf De Preter
Assistenza tecnica: Regaud Ingenierie – Michel Regaud
Strutture: Ove Arup – Cecil Balmond, Robert Pugh
Sviluppo facciata: Van Santen – Robert-Jan Van Santen
Progetto idraulico piattaforma: A.T.H. – Gerard Couillandeau

Photographs by Hectic Pictures/Hans Werlemann

A one-family home at Floirac, Bordeaux, France

Project: OMA – Rem Koolhaas with Jeanne Gang, Julien Monfort, Jeroen Thomas, Bill Price and YO Yamagata, Chris Dondorp, Vincent Costes, Erik Schotte
Co-architect for the platform, permanent furniture, kitchen, library, master bedroom and bathroom: MVS – Maarten Van Severen and Raf De Preter
Technical assistance: Regaud Ingenierie – Michel Regaud
Structural engineering: Ove Arup – Cecil Balmond, Robert Pugh
Facade development: Van Santen – Robert-Jan Van Santen
Hydraulic project platform: A.T.H. – Gerard Couillandeau

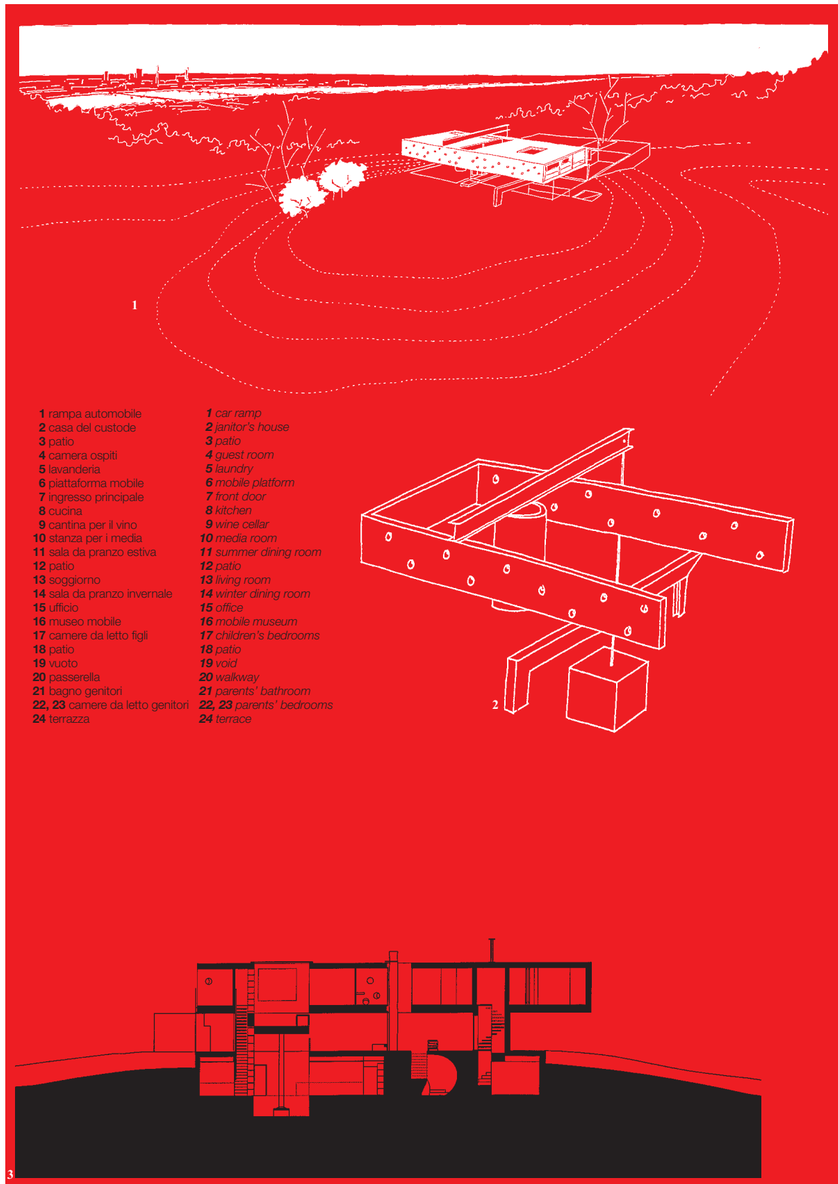


4

5

S, M, L, XL è il libro, l'opera epocale sull'architettura degli anni Novanta di Rem Koolhaas. La villa a Bordeaux è S, small. Essa illustra perfettamente il metodo del dialogo totale con il committente, il rapporto critico e giocoso con gli elementi e i temi dell'architettura. Un'architettura che nasce presumibilmente soltanto dall'obbedienza incondizionata ai suoi presupposti fondamentali, e tuttavia è filtrata attraverso la conoscenza della storia e la rielaborazione completa delle sue metafore. Il 'nuovo' in architettura è ciò che crediamo di sapere ma non abbiamo ancora visto così. La villa di Bordeaux, finora pubblicata solamente in maniera incompleta, è un capolavoro definitivo di OMA.

S, M, L, XL ***is the book, the epoch-making work on architecture of the 1990s, by Rem Koolhaas. The villa in Bordeaux is S, small. It illustrates perfectly his method of unconditional dialogue with the client, his critically playful way of dealing with the elements and motifs of architecture. An architecture which allwegedly arises out of nothing but unconditional obedience to its framework conditions, and yet is filtered nonetheless – as a result of historical knowledge and of the unconditionally new arrangement of its metaphors. The 'new' in architecture is what we think we know, but have not yet seen in this form. The villa in Bordeaux, hitherto only incompletely published, is a definitive masterpiece by OMA.***



1

1 rampa automobile
2 casa del custode
3 patio
4 camera ospiti
5 lavanderia
6 piattaforma mobile
7 ingresso principale
8 cucina
9 cantina per il vino
10 stanza per i media
11 sala da pranzo estiva
12 patio
13 soggiorno
14 sala da pranzo invernale
15 ufficio
16 museo mobile
17 camere da letto figli
18 patio
19 vuoto
20 passerella
21 bagno genitori
22, 23 camere da letto genitori
24 terrazza

***1** car ramp*
***2** janitor's house*
***3** patio*
***4** guest room*
***5** laundry*
***6** mobile platform*
***7** front door*
***8** kitchen*
***9** wine cellar*
***10** media room*
***11** summer dining room*
***12** patio*
***13** living room*
***14** winter dining room*
***15** office*
***16** mobile museum*
***17** children's bedrooms*
***18** patio*
***19** void*
***20** walkway*
***21** parents' bathroom*
***22, 23** parents' bedrooms*
***24** terrace*

2

3

1 Assonometria della casa. Situata sulla sommità di una collina nei pressi di Bordeaux, gode di una vista panoramica a 180°.
2 Schema assonometrico della struttura in cemento armato.
3 Sezione longitudinale.
4 Pianta a livello della corte (-1). La superficie totale del corpo principale è di 500 metri quadri, quella degli annessi di 100 metri quadri.
5 Veduta da nord.
6 Pianta a livello del giardino (0).
7 Pianta a livello +1.
8 Sezione trasversale.
9 Planimetria generale. È evidenziato il rapporto della casa con il territorio circostante.

***1** Axonometric of the house. Situated on a hilltop near Bordeaux, it enjoys a 180° panoramic view.*
***2** Axonometric diagram of the reinforced concrete frame.*
***3** Longitudinal section.*
***4** Plan at courtyard level (-1). The total surface of the main block comes to 500 square meters, that of the annexes to 100.*
***5** View from north.*
***6** Plan at garden level (0).*
***7** Plan at level +1.*
***8** Cross-section.*
***9** General site plan, showing the relation between the house and its surroundings.*

6 7 8 9

Veduta notturna dalla corte.
In basso, la cucina; in alto,
il soggiorno interamente vetrato.
Il proprietario della casa,
costretto all'uso di una sedia
a rotelle, arrivando in automobile
può accedere direttamente dal
cortile all'interno dell'abitazione.
Qui una piattaforma-ascensore
di 3,5x3 metri, arredata come
spazio di lavoro e in grado
di bloccarsi a qualsiasi livello,
gli permette di raggiungere
i diversi piani, modificando
allo stesso tempo lo scenario
ambientale. La piattaforma scorre
lungo una libreria sviluppata
per tutta l'altezza della casa.

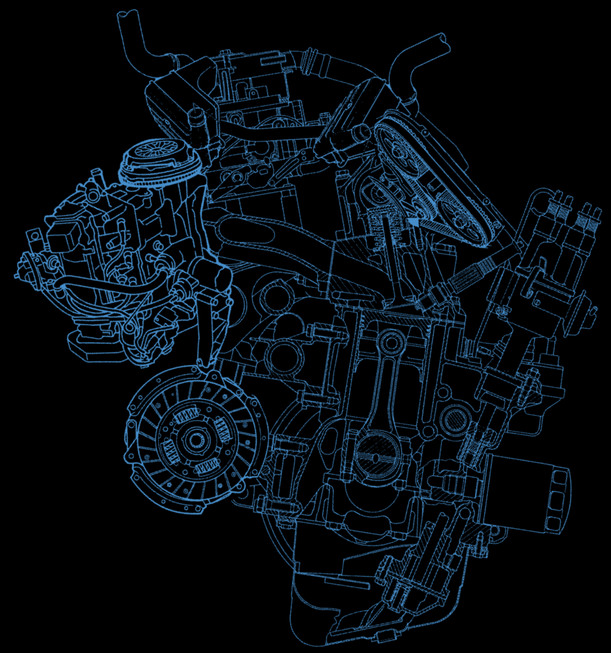
Night view from the courtyard.
Bottom, the kitchen; top,
the living room with all-glass
walls. When the owner,
who is confined to a wheel-chair,
arrives by car he can enter
the house directly from the
courtyard. Here a 3,5 by 3 meter
lift-platform, furnished
as a workspace and stoppable
at any level, enables him
to reach the different
floors whilst enjoying
the changing scenery.
The platform runs along
a library that reaches
all the way up the house.

In questa pagina e in quella a fronte: diverse vedute esterne e interne.
A pagina 52: una serie di scorci degli spazi interni. Il proprietario desiderava che l'architettura della casa fosse complessa, dovendo definire il suo universo. La soluzione è stata di creare tre case sovrapposte: quella al piano inferiore, più intima, è costituita da una serie di 'caverne' scavate nella collina; quella a livello più alto è divisa in due unità per i genitori e i figli; quella intermedia, infine, la più importante, è occupata dal soggiorno vetrato, concepito come spazio esterno-interno.

On this page and facing: different exterior and interior views.
On page 52: glimpses of interior spaces. The owner wanted the house to be complex, since it had to define his universe. The solution was to create three houses on top of each other: the one on the bottom floor, the most intimate, comprises a series of 'caves' dug out of the hill; the top house is divided into two units, for the parents and their children; whilst the intermediate floor, which is the most important, is occupied by the fully glazed living room, conceived as an internal-external space.

Beatriz Colomina con *with* Blanca Lleó

"IL CUORE ERA UNA MACCHINA" *"A MACHINE WAS ITS HEART"*



UNA CASA A FLOIRAC *A HOUSE IN FLOIRAC*

Il suo primo serio tentativo di andarla a vedere fu nell'estate del 1997. Erano stati invitati a un convegno a Santander. Lei aveva accettato per motivi sentimentali. Sua madre, da bambina, passava l'estate a Santander. Lei non c'era mai stata. Voleva vederla. Al tempo stesso l'occasione suscitava in lei reazioni ambivalenti. Succedeva sempre così, quando doveva fare qualcosa di adulto nel suo Paese, la Spagna era il posto giusto per andare in vacanza. Dal momento in cui accettarono l'invito, lei si mise ad architettare occasioni di allontanarsi da Santander. Un viaggio nei dintorni, un'escursione, qualcosa che eliminasse quel senso di claustrofobia che era quasi certa avrebbe provato. Vide su una cartina Bordeaux e lo convinse che, anche se avevano solo un giorno e mezzo per andare e tornare, percorrere novecento chilometri per vedere una casa non era poi un'impresa. Tutto il resto era contro di lei: l'ETA aveva appena ucciso qualcuno e c'erano manifestazioni dappertutto. Il traffico nei paesi baschi era in crisi. Erano imbottigliati. A quanto pareva, lui non se ne preoccupava: "Santander è talmente bella... Non mi avevi detto che era così bella... Si mangia bene, si beve bene". La Spagna gli faceva sempre questo effetto: lo trasformava in edonista. Lei pensò che non si dovrebbe mai acconsentire a far nulla nel proprio Paese.

Pochi mesi dopo ci ricascò. Aveva accettato di prendere parte a un convegno a Saragozza. Non c'era nessun pretesto per sostenere di essere in vacanza a Saragozza in novembre. Ancor prima di arrivarci, già architettava modo di allontanarsi. Inevitabilmente vide Bordeaux sulla cartina. Ora era diventata un'ossessione. Convinse Blanca, che teneva un intervento allo stesso convegno, a fare il viaggio insieme con lei. Sapeva che sarebbe stata una buona compagnia. Partirono la sera, dopo i rispettivi interventi, saltando la cena e guidando di notte, come se fossero in fuga. Era esilarante, le ricordava altri tempi. Voleva arrivare alla frontiera, ma lungo la strada presero la direzione di San Sebastián. "Si mangia sempre bene", affermò Blanca, e poi si ricordò di un albergo sul golfo dove una volta, molti anni prima, era stata con un amante. In ogni modo San Sebastián è già un altro paese. La mattina seguente, dopo aver visto i due cubi inclinati del Kursaal di Moneo in costruzione, partirono per Bordeaux. "Promette di essere il suo edificio più radicale", concordarono. "Se solo si riuscisse a dargli lo stesso aspetto del modello". Bordeaux. Scesero all'Hôtel St. James di Nouvel, a Floirac, che è la cosa divertente da fare. Aveva i letti rialzati: alla Le Corbusier. Starci sdraiati era come galleggiare nel paesaggio che si apriva fuori della finestra orizzontale d'angolo che dava sulla lunga, sottile, piscina nera. Erano euforiche. Presero un caffè e andarono in macchina fino alla casa. Era domenica pomeriggio. I proprietari avevano visite. Fuori della casa, dove parcheggiarono, venne ad accoglierle un ragazzino. Solo molto più tardi si accorsero che era una ragazzina, la più giovane dei figli della coppia. La donna era nel cortile. Era coperta di fango come se stesse facendo del giardinaggio. Ma non vedevano nessun giardino. Le salutò in spagnolo, le invitò a entrare e offrì caffè e torta. Salirono al primo piano per conoscere l'uomo, che sedeva con gli ospiti al tavolo da pranzo, nella casa di vetro. Parlava spagnolo. In passato aveva lavorato con i paesi baschi. Offrì loro da bere.

> 'Contrariamente a quanto lei potrebbe aspettarsi', disse il marito all'architetto, 'non voglio una casa semplice, voglio una casa complessa, perché sarà la casa a definire il mio mondo'.

Non riuscirono a stare sedute a lungo. La luce era così bella. Non sarebbe durata, e Blanca voleva fare delle fotografie. Uscirono. Avevano il capogiro. Si arrampicarono sulla collina fuori della parete di vetro per vedere che cosa c'era dall'altra parte. Prima di avere il tempo di accorgersene, erano nel fango fino alle caviglie. Aveva piovuto molto, nei giorni precedenti la loro visita. Lei trovò divertente che Blanca fosse tanto agitata. L'aveva sentita mormorare tra uno scatto e l'altro: "Che fortuna essere un architetto così bravo!". Non aveva mai sentito parole simili uscire dalla bocca di un architetto. E lei? Perché aveva escogitato piani tanto complicati per vedere una casa in costruzione? Non che non le interessassero le opere contemporanee. Ma non se ne era mai occupata con lo stesso zelo che riservava alle case mitiche che popolavano la sua immaginazione – come quando aveva ricattato una certa persona per farsi portare a vedere Casa Tugendhat a Brno dopo una lezione a Vienna, oppure Casa Curruchet a La Plata dopo una lezione a Buenos Aires, oppure ancora Casa Farnsworth a Plano, in Illinois, dopo una lezione a Chicago, o la E.1027 di Cap-Martin da Barcellona... Aveva preso senza rendersene conto l'abitudine di farne una condizione ogni volta che teneva lezioni in qualche luogo anche lontanamente prossimo a uno degli oggetti del suo desiderio. Era un incentivo che, ne era sicura, avrebbe migliorato le sue prestazioni.

Della casa di Floirac non aveva neppure l'intenzione di scrivere. Non aveva mai scritto di opere contemporanee. Detestava quel che si dice "la critica". La pretesa che un critico contemporaneo di un'opera potesse interpretarla in modo sensato si era fatta sempre meno sostenibile. E comunque preferiva tendenzialmente i racconti degli architetti al pedante linguaggio dei critici. Non le interessava neppure fare fotografie (ma lo fece, per tenere in piedi il dialogo con Blanca). Trovava regolarmente più interessanti le fotografie ufficiali, il modo prescelto dall'architetto per raffigurare la propria casa. Voleva solo vedere. Ma perché?

La seduzione arrivò attraverso un racconto, quasi un abbozzo di sceneggiatura:

"Una coppia viveva in un vecchissima, bella casa di Bordeaux. Otto anni fa espressero il desiderio di una casa nuova, una cosa molto semplice. Si rivolsero a vari architetti. Poi il marito ebbe un incidente d'auto. Fu vicino a morire, ma si salvò. Ora vive su una sedia a rotelle. Due anni dopo l'incidente la coppia iniziò a pensare ancora alla casa. Ora la nuova casa poteva riuscire a liberare il marito dalla prigione che erano diventate la vecchia casa e la città medievale in cui vivevano. 'Contrariamente a quanto lei potrebbe aspettarsi', disse il marito all'architetto, 'non voglio una casa semplice, voglio una casa complessa, perché sarà la casa a definire il mio mondo'".

Aveva letto il racconto da qualche parte, e l'aveva colpita in qualche modo. Non sapeva dire esattamente perché. Era come se alimentasse alcune delle sue fantasie, o dei suoi timori più oscuri, come talvolta succede con i film. Voleva vedere questo film. Provava gratitudine per essere stata ammessa a visitare il set. Si sentiva un spia, una *voyeuse*.

Riflettendo si rese conto che era questa la strada attraverso la quale si entra sempre nelle opere del gruppo OMA: un racconto. Prima di qualunque costruzione, l'Office for Metropolitan Architecture venne lanciato da un romanzo, *Delirious New York* (una serie di spezzoni di film nella lettura di Charles Jencks), e, quando OMA iniziò a costruire, Koolhaas, che prima di studiare architettura alla AA era stato sceneggiatore, cominciò a presentar**ci** narrazioni. Erano sempre le case a suscitare i copioni migliori. In Villa dall'Ava, per esempio, c'era la storia del committente che aveva rischiato di farsi arrestare all'aeroporto quando, mentre aspettava l'architetto, aveva litigato con un poliziotto del servizio di sicurezza. Certe volte i copioni non riguardavano neppure un edificio di OMA, come nel caso di *La casa che fece Mies*, un capriccio sulla Casa Kröller-Müller, che è il racconto più intimo di Koolhaas. Era il suo preferito. Blanca pensava che il migliore fosse ancora quello della piscina galleggiante moscovita che arriva a Manhattan nel finale di *Delirious New York*. Poteva essere. Ma persino quel capriccio terminava come il tetto di una casa.

BLL: Ho le scarpe che pesano cinque chili l'una.

BC: Io ho la sensazione di trascinarmi mezza collina incollata ai piedi.

BLL: La collina è artificiale, è opera di un paesaggista. Ha lo scopo di proteggere la casa dal rumore dell'autostrada.

BC: Una collina artificiale in cima a una collina naturale, quella su cui la casa siede, s'installa.

BLL: Eppure è curioso che nella costruzione della casa i ruoli delle colline si invertano: il rilievo naturale è diventato insediamento umano, civile e colto, mentre la collina realizzata dall'architetto sembra parte dell'ambiente naturale. L'altura artificiale si congiunge con il piano d'alluminio del soggiorno. Come a Robin Hood Gardens degli Smithson, il carattere pittoresco del rilievo si contrappone, rafforzandola, alla ragione geometrica dell'architettura. Questa casa è un patio o un padiglione? Dal piano terreno, entrandoci, è una casa a patio...

BC: Sì una casa a doppio nucleo, quasi come quelle che Breuer proponeva degli anni '50...

BLL: Ma da qui, dalla cima della collina, appare come un padiglione nel paesaggio, come Casa Farnsworth o Casa Eames.

BC: Casa Eames è tanto un patio quanto un padiglione. Lo dice Alison Smithson da qualche parte...

BLL: Ma qui non c'è un solo patio. Ce ne sono due. Beh, in realtà tre. Addirittura quattro, se si considera il pozzo dell'ascensore. Tre patio che separano quattro case. Una per la coppia, una per i figli, una per gli ospiti e una per i custodi.

BC: Una casa a patio che in realtà è più case con più patio.

BLL: Questo microuniverso spugnoso riflette le articolazioni complesse delle esistenze umane, i loro incidenti e i loro legami.

BC: Hmmmm.

BLL: Tutti i patio separano. Solo uno, il pozzo dell'ascensore, collega, ricuce il mondo disperso degli abitanti.

BC: Hai notato che stanno ciascuno nel suo mondo?

BLL: Sì, sono tutti come la casa.

BC: La donna si trova nella casa inferiore. La ragazzina sta dall'altro lato del patio, nella casa del custode – la sento esercitarsi al pianoforte. Il figlio maggiore sta parlando con un amico nella casa di vetro esterna. L'uomo sta nella casa di vetro con gli ospiti. Di tanto in tanto uno di loro capita nel soggiorno, come per controllare che tutto sia ancora al suo posto, e poi se ne va di nuovo... Come quando la ragazzina ha fatto il giro della stanza chiedendo, a distanza, se Rem parlava anche spagnolo, e poi se ne è andata.

BLL: O come quando la donna ha portato su caffè e torta e poi se ne è andata.

BC: La casa permette a ciascuno di sparire nel proprio mondo. È come se la cellula di Le Corbusier fosse stata messa a disposizione di tutti. La struttura è proprio interessante...

BLL: ... è vistosa, quasi esibizionista. Pare molto complessa. Ma in realtà tutto è tenuto in piedi da due portali e una trave, come un ponte. La struttura, come tutta quanta la casa, esprime in forma complessa idee molto semplici. Se paragono questa casa a ponte alla casa di vetro sulla collina di Mies o alla versione a ponte di Casa Eames...

BC: Sì, ma il programma di quelle abitazioni era molto più semplice, proprio minimo. Qui siamo in un mondo completamente differente. In realtà ci troviamo in una pluralità di mondi che si intersecano.

BLL: Invece di una trasparenza tralicciata, come per Mies e per Eames, la trave a ponte qui è una scatola perforata di cemento, rigida ed ermetica: la casa dei sogni che posa su un portale ed è appesa all'altro.

BC: La struttura entra ed esce dalla casa. Talvolta è dentro, talvolta è fuori. È come se volesse estendersi oltre lo spazio...

BLL: In ciascuna delle facciate lunghe solo uno dei portali sporge, mentre l'altro tende a sparire, ritraendosi all'interno. Ciò dà alla casa un'aria di impossibilità, di instabilità misteriosa.

BC: È l'arte del prestigiatore. Attira l'attenzione con una mano e con l'altra, quella che non si vede, fa il trucco.

BLL: Dal patio d'ingresso la casa pare appesa a un filo. È così lacerante la presenza di questo cavo teso, staccato com'è di oltre due metri dalla facciata. È come se la casa dovesse crollare se qualcuno lo tagliasse.

BC: Oppure librarsi come un pallone. Non più assicurata al cavo, la scatola di cemento potrebbe semplicemente volar via.

BLL: Il cavo sembra anche più sottile se lo si guarda dal patio della casa di vetro, contro la massiccia scala a colonna ricoperta d'acciaio inossidabile, quasi uno specchio, che completa il portico. Come Stanlio e Ollio. Ricordano le immagini grottesche dei palazzi degli specchi dei luna park.

Se ne stavano là, a guardarsi divertite, di volta in volta grasse e deformate o allungate come figure del Greco, quando la donna arrivò per chiedere se volevano vedere l'interno. I ragazzi ora giocavano a carte con un amico, seduti sul pavimento del patio della casa di vetro. Da qui potevano vedere che in basso, a prudente distanza dalla casa, nello stesso luogo dove avevano parcheggiato anche loro, ora c'erano parecchie auto e parecchie persone che guardavano in su, verso la casa, come se fosse un disco volante atterrato da poco. Normale, dissero i ragazzi. Divertimento della domenica pomeriggio. La casa era piena di casse, sparse intorno come se gli inquilini fossero appena arrivati. Erano lì da settembre. Il fatto non sembrava minimamente infastidirli. Anzi, pareva che andasse loro bene così. La casa in deshabillé era bella, come i suoi abitanti, attraenti senza che facessero nulla per esserlo. Pensavano che la casa andasse fotografata così, con tutte le casse, i quadri imballati appoggiati alle pareti, il fango dentro e fuori, i cavi volanti, le pareti non tinteggiate, mobili vecchi e mobili nuovi, pezzi d'antiquariato, tutto senza una posizione precisa: tutto in divenire, a metà strada, a mezzo, in costruzione, semisvestito.

La donna mostrava la casa come se fosse un pezzo d'arte contemporanea. Non c'era da stupirsi. Queste case vengono commissionate per essere opere d'arte. Ma c'era qualcosa di particolare riguardo al suo rapporto con l'opera, un po' come quello di un curatore di una mostra, che parla con esattezza dell'opera, di ogni particolare, di ogni scelta.

> Le venivano in mente le parole di Peter Sellers in *Oltre il giardino*, quando entra per la prima volta in un ascensore: "E quanto dobbiamo aspettare in questa stanzetta?".

BLL: Di che colore saranno le pareti interne del patio?

Donna: Quella d'ingresso sarà color sabbia, come il colore della pietra esterna, l'altra sarà grigia, e quella posteriore quasi nera.

"Quasi nera"? La scelta delle parole rivelava una certa complicità tra committente e architetto, una comune sensibilità in grado di arrivare all'ultima sfumatura dell'opera. L'intimità di una collaborazione paritaria.

BLL: L'ingresso è una vera sorpresa. Una porta scorrevole di vetro, nel punto più stretto della pianta, che si apre direttamente sulla stufa...

Donna: Ci sono due porte d'ingresso, d'alluminio, alle estremità della facciata: l'ingresso dei ragazzi e l'ingresso di servizio.

BLL: ... Si ha la sensazione di entrare direttamente nel cuore della casa. Appena si entra, la prima cosa che si vede è il pozzo dell'ascensore con il suo pistone.

BC: Si entra e si è già arrivati. Non c'è spazio intermedio. Non ce n'è bisogno. È la stessa logica della sedia a rotelle. Si va dall'auto all'ascensore su ruote. Una *promenade* meccanica.

Donna: La casa è stata concepita in modo da facilitare la vita quotidiana di mio marito. Il patio è la prima stanza della casa. L'ingresso nella casa è l'ingresso nel patio.

La cucina, in costruzione, mostrava le travature di un soffitto non ancora in opera. Un gigantesco vaso alla Aalto conteneva un abbagliante mazzo di gladioli.

Donna: Il soffitto della cucina si pensava di farlo in pannelli d'alluminio, come il pavimento del soggiorno e quello dell'ascensore.

BLL: Con lo stesso materiale adottato per i soffitti come per i pavimenti, si ottiene continuità in sezione; una sezione libera, come direbbe Moneo.

Donna: Ma alla fine i pannelli d'alluminio perforato saranno sostituiti con lastre di policarbonato. Non abbiamo più soldi.

Alcuni campioni di questo materiale, di dimensioni considerevoli, di varie texture e spessori, sono posati qua e là, dentro e fuori la casa.

Se la pianta libera scioglie le pareti dalle loro funzioni strutturali, la sezione libera svincola i pavimenti. I pavimenti galleggiano. L'ascensore non è più uno spazio chiuso, una camera di deprivazione sensoriale, dove – come diceva Johnson – "tutta l'architettura finisce". (Le venivano in mente le parole di Peter Sellers in *Oltre il giardino*, quando entra per la prima volta in un ascensore: "E quanto dobbiamo aspettare in questa stanzetta?"). L'ascensore, una piattaforma di tre metri per tre e mezzo

(circa i tre metri e mezzo per tre metri e mezzo del Cabanon di Le Corbusier a Cap Martin) è una stanza che contiene quasi tutto ciò che serve al marito, è la sua casa. La stanza si muove su e giù, può fermarsi a ogni piano e a qualunque livello intermedio. Come ha detto Rem "il movimento dell'ascensore cambiava ogni volta l'architettura della casa. Il cuore era una macchina".
L'ascensore è lo spazio più cinematografico della casa, e anche il più architettonico. Definisce un viaggio in sezione attraverso il cuore della casa. L'ascensore ritorna alle sue entusiasmanti origini. Scriveva Giedion dell'esperienza spaziale di spostarsi lungo la Tour Eiffel: "Il compenetrarsi dei punti di vista continuamente mutevoli per l'osservatore era uno squarcio di esperienza tetradimensionale".
Le vecchie case d'abitazione spagnole – come quelle in cui lei e Blanca erano cresciute – avevano ancora ascensori vetrati arredati con panche imbottite, lampade decorate e specchi, come piccole sale d'attesa che correvano nel centro degli edifici, soffitti che diventavano pavimenti, oltrepassati dall'osservatore come in un film giallo. E a New York una volta aveva vissuto in cima a un edificio industriale in cui un montacarichi a comando manuale con una gran finestra orizzontale scorreva lungo la facciata. Mentre saliva in ascensore, poteva sbirciare tra un piano e l'altro nei loft dell'edificio di fronte, con i particolari della vita di ognuno messi in vista da differenti angolazioni mentre lei saliva. Un film.
Il metodo progettuale di OMA è il montaggio cinematografico. Come nelle case di Le Corbusier o di Mies, più importante dell'oggetto è il modo in cui esso incornicia il paesaggio in cui si trova, il modo in cui crea il paesaggio. Perfino la Casa Kröller-Müller è prima di tutto un paesaggio. L'affermazione più importante di OMA forse è che non ci sono più oggetti. Il paesaggio è tutto. Il ruolo dell'architettura è indicarlo, produrlo.
Al piano terreno gli spazi sono come caverne scavate nella collina.
BLL: E questa scala? Sembra un omaggio a Gaudí.
BC: O a Kiesler.
BLL: Sì. Il punto di partenza è amorfo e avvolgente. E mentre si sale diventa una caverna aperta sull'esterno.
Le pareti della caverna erano umide. Dopo la forte pioggia l'acqua era entrata da gradini e pareti. Un paio di giorni prima Rem era venuto a controllare la situazione.
BC: Come mai tutti i grandi nomi dell'architettura – Le Corbusier, Mies, Frank Lloyd Wright – hanno delle perdite?
Raccontarono alla donna qualche storia d'acqua in architetture moderne. Come quando Madame Savoye chiamò in piena notte Le Corbusier nella sua villa allagata e lui, senza sollevare gli occhi dallo spettacolo, le chiese un foglio di carta e, rifiutando la matita che gli veniva offerta, con grande determinazione fece una barchetta di carta e la posò sull'acqua, mormorando qualcosa su come appariva bella la casa in quelle condizioni. O come quando Frank Lloyd Wright, chiamato da un committente esasperato perché un'infiltrazione gocciolava sulla sua sedia nel bel mezzo di una cena ufficiale, aveva consigliato al cliente di spostare la sedia. Non erano sicure che la donna apprezzasse gli aneddoti. L'acqua tocca sempre sul vivo.
Alcuni operai stavano collaudando il movimento dell'ascensore con un grande telecomando, simile a quello delle gru industriali. I ragazzi e l'amico si godevano la novità, seguendo le operazioni del telecomando con la perizia della generazione dei computer. La donna parlava con gli uni e gli altri mentre curava la regia di questo singolare palcoscenico domestico.
La grande parete a tripla altezza, accessibile dalla piattaforma dell'ascensore, che avrebbe ospitato libri, opere d'arte e vini non c'era ancora. Salirono le scale e entrarono nella casa di vetro.
Era totalmente trasparente. Per metà aria, per metà vetro. Vuoto e pieno fusi insieme. Interno ed esterno non più contrapposti. La membrana di contenimento e la struttura scompaiono, si dematerializzano.
All'esterno della casa di vetro, osservando il soffitto perfettamente liscio, scoprirono una precisa cartografia di linee sottili che correvano parallele, distinte oppure formavano una figura elicoidale intorno alla spirale della scala.
Donna: Sono binari elettrificati lungo i quali scorreranno i quadri della nostra collezione per spostarsi dall'interno all'esterno.
BLL: Pare una cosa molto festiva, portare all'aperto i quadri.
BC: Come appendere la biancheria. Un nuovo sviluppo dell'architettura del sipario, della maschera, che si vede in molti progetti di OMA.
Una massiccia porta vetrata doppia, scorrevole e motorizzata, lunga otto metri e mezzo, si sposta di undici metri lungo il lato nord della casa di vetro. Il telaio è nascosto da pavimento e soffitto, per produrre un senso di trasparenza completa. Era un'eco di Casa Tugendhat, dove una enorme finestra affonda nello scantinato grazie a un motore?
Al piano terreno una superficie piana consente alla sedia a rotelle libero accesso all'esterno.
È come se la sedia a rotelle cancellasse la linea tra interno ed esterno, oltre a cancellare la distinzione tra macchina e casa. L'ambiguità di interno ed esterno è un gioco continuo. Con la grande finestra aperta e le tele appese fuori, lo spazio esterno diverrà interno e, viceversa, l'interno sarà l'estensione naturale della collina.
Per andare da qui alle stanze dei ragazzi bisogna prendere la scala a chiocciola. In mezzo a tutta questa efficiente fluidità, improvvisamente una restrizione all'accesso. La sedia a rotelle non può entrare senza aiuto nel territorio più privato dei ragazzi.

Il committente ideale dell'architettura moderna, l'acme di un secolo di ricerca, è un corpo confinato in una sedia a rotelle, meccanizzato nei movimenti, interamente collegato al cyberspazio.

La casa dei ragazzi, a quattro lati, è stata divisa in tre, e ciascuna stanza è differente. Il dinamismo della pianta è un vortice che ha origine nella spirale. Questo movimento centrifugo accelerato si contrappone alla stabilità centripeta della casa vicina, in cui vivono i genitori.
Il gioco di statico e dinamico si riflette anche del carattere differente delle cornici dei portali.
Donna: in tutte le stanze ogni parete è differente: una è grigia, l'altra di legno, e la terza è graffita. La parete grigia si fa più scura a mano a mano che si passa da una stanza all'altra.
BLL: L'armadio consiste semplicemente in una fessura di luce naturale nel soffitto e una sbarra per appendere gli abiti. Il gioco dei colori degli abiti della seconda figlia (porpora, fucsia, verde pistacchio, viola, giallo, arancio) fa di questo non-armadio un'opera d'arte.
Le piccole finestre rotonde, ritagliate nello spessore delle pareti a differenti altezze e angolature per mettere a fuoco vedute parziali, danno alla stanza un'aria di quiete.
Donna: Rem voleva che l'abitazione superiore fosse molto chiusa e che, sotto, il soggiorno fosse molto aperto all'ambiente naturale. Ogni finestra è stata pensata secondo l'altezza di chi dorme in quella certa camera e secondo il punto di osservazione: il letto, la scrivania, la doccia... Tengono anche conto dei movimenti all'interno della stanza e di ciò che sta intorno alla casa: Bordeaux, la collina, il patio d'ingresso, un albero...
BLL: Continuo a pensare a Ronchamp o alla casa-studio di Mel'nikov...
BC: C'è una costruzione all'aeroporto La Guardia, una torre rotonda fatta di mura concave forate da finestre rotonde...
BLL: Questi fori sembrano fatti *a posteriori*, scavati nella parete di cemento. Ma non è così. Per realizzare le casseforme devono aver fatto in anticipo un calcolo molto preciso del dove e del come di ciascun foro.
BC: Certamente non c'è nulla di casuale nella collocazione di questi fori. Ho visto disegni che tracciavano le linee di vista degli abitanti di altezze diverse (bambini, adulti) sdraiati, seduti e in piedi. Il singolo occhio universale dell'uomo in piedi di Le Corbusier, a un metro e settantacinque centimetri dal suolo, è stato rimpiazzato da una molteplicità di occhi. Occhi di bambini, di invalidi confinati sulla sedia a rotelle...
Ci sono tre tipi di fori. Il primo tipo, ad altezza d'occhi, apre viste sull'orizzonte. (La scatola di cemento galleggia come un transatlantico i cui oblò incorniciano l'orizzonte – chi diceva che gli oblò dei transatlantici inquadrano l'orizzonte per prevenire il mal di mare?). Il secondo tipo inquadra vedute del paesaggio circostante, immagini il cui statuto è analogo a quello delle immagini appese alle pareti. E, secondo OMA, il terzo tipo è costituito da "fori contro la claustrofobia che incorniciano il tratto di terreno più prossimo". Se la *fenêtre en longueur* separava il piano mediano dal primo piano e dallo sfondo, cancellando il senso di profondità prospettica della *porte-fenêtre*, le finestre a gruviera di Floirac separano sfondo, piano mediano e primo piano presentandoli come frammenti isolati, come in un'esplosione.
Occhi multipli, identità multiple: ragazzi, donne, invalidi.
BLL: Dato che i ragazzi devono ancora crescere, per lo meno due di loro, percepiranno le stanze in continuo mutamento finché smetteranno di crescere. La loro altezza trasformerà ciò che vedono dalle finestre. La figlia minore sarà come Alice nel Paese delle meraviglie. La finestra sarà ogni giorno più bassa e nel giro di pochi anni sarà costretta a chinarsi per guardare fuori. D'altra parte riuscirà a guardar fuori da altre finestre solo col passare degli anni. A mano a mano che crescerà avrà una visione nuova.
BC: Non ricordo di aver visto nei disegni la grande finestra rotonda che gira su un perno nella stanza del secondo figlio.
BLL: Come hanno fatto a portare quassù i letti e il resto dei mobili? Dalla scala a chiocciola? Oppure è la ragione di questa finestra?
BC: Che legno è? Profuma di cedro.
Donna: È legno industriale, molto comune. A Rem interessa risolvere con materiali di alta qualità le parti essenziali: la struttura, la carpenteria, i serramenti, ma i materiali di rivestimento sono molto consueti.
BC: Materiali semplici, finiture incredibilmente accurate... Non sto parlando di particolari, ma dell'ultimo strato di rivestimento. Non dei giunti ma delle superfici. Non ci sono particolari, questo è il punto. Non ci sono praticamente giunti.
BLL: E il pavimento, grigio anch'esso. Sembra realizzato molto bene. Che cos'è, linoleum? Si estende senza giunture sull'intera superficie, perfino nella doccia.
Donna: È fatto con una malta di resine lucidate.
BC: Niente giunture, niente particolari, niente distrazioni... Tutto quel che si vede è la continuità del suolo.
Quando se ne andarono era buio. Gli ospiti erano già partiti. E l'uomo stava lavorando alla scrivania nello spazio destinato allo studio della donna. Di fronte alla collina attraverso la parete di vetro e lo schermo del suo computer, collegato con Internet, telefono, fax... Era una figura emblematica della vita contemporanea. Nello spazio elettronico ogni corpo si muove con la stessa libertà. Guardando da lì nella camera di lui videro per la prima volta gli attrezzi da ginnastica, che facevano probabilmente parte del suo programma di riabilitazione. Non avevano visitato l'appartamento della coppia. Ma da lì sembrava una camera da letto qualunque, zeppa di attrezzi da ginnastica. Venivano in mente gli "appartamenti-palestra" degli anni Venti e Trenta. Ma anche gli appartamenti di Manhattan. E improvvisamente si resero conto di che cosa aveva di straordinario quella casa. La condizione del marito era un caso estremo del corpo contemporaneo. Un esercito di chiropratici, fisioterapisti, agopuntori, chirurghi al laser, ortopedici, massaggiatori e un milione di marchingegni – sedie, cuscini, materassi, schienali speciali – erano stati realizzati per la cura della schiena. Come le aveva detto una volta un chiropratico, mentre lei era dolorante: "Il fatto di camminare è un miracolo. Non siamo stati progettati per questo". Il committente ideale dell'architettura moderna, l'acme di un secolo di ricerca, è un corpo confinato in una sedia a rotelle, meccanizzato nei movimenti, interamente collegato al cyberspazio. La sezione libera si estende senza limite in Internet.
"Questa casa", disse l'uomo quando si congedarono, "è stata la mia liberazione".

'Contrary to what you would expect,' he told the architect, 'I do not want a simple house. I want a complex house, because the house will define my world.'

Her first serious attempt *to see it was in the summer of 1997. They had been invited to a conference in Santander. She had accepted for sentimental reasons. Her mother, as a child, used to spend summers in Santander. She had never been there. She wanted to see it. At the same time, the occasion filled her with ambivalence. It was always like that whenever she had to do something adult in her country. Spain was all right for vacations. From the moment they accepted the invitation, she kept plotting ways in which she could get out of Santander. A side trip, an excursion, something that would take away that feeling of claustrophobia she was almost certain to get. She saw Bordeaux on a map and convinced him that, even if they had only a day and a half to go and come back, nine hundred kilometers to see a house was not that bad. Everything else was against her. ETA had just killed somebody and there were demonstrations everywhere. Traffic through the Basque country collapsed. Now they were stuck. He did not seem to mind: "Santander is so beautiful – you didn't say it was so beautiful – the food is so good, the wine is so good." Spain always had this effect on him. It turned him into an hedonist. She thought, one should never agree to do anything in one's own country.*
A few months later, she did it again. She had agreed to take part in a conference in Zaragoza. There was no way she could pretend to be on vacation in Zaragoza in November. Even before arriving there, she was plotting ways to get out. Inevitably, she saw Bordeaux on a map. It had by now become an obsession. She convinced Blanca, who was speaking at the same conference, to travel with her. She knew she would be good company. They left the evening after their lectures, skipping the dinner and driving through the night, like fugitives. It was exhilarating, it reminded her of other times. She wanted to go to the frontier but on the way they settled for San Sebastián. "The food is always good," Blanca said, and then remembered a hotel on the bay she had once been to with a lover many years ago. Anyway, San Sebasti·n is already another country. In the morning they left for Bordeaux after seeing the two slanted cubes of Moneo's Kursaal under construction. "It has got to be his most radical building," they agreed. "If only it could be made to look like the model."
Bordeaux. They checked into Nouvel's Hotel St. James in Floirac, which was very cool. It had raised beds – like Le Corbusier's – so that laying on one was like floating in the landscape out of the corner horizontal window that overlooked the long, thin, black pool. They were very excited. They had a coffee and drove up to the house.
It was Sunday afternoon. The owners had visitors. A young boy came to meet them outside the house where they had parked. Only much later they realized she was a girl, the youngest of the couple's children. The woman was in the courtyard. She was covered in mud as if she had been gardening. They didn't see any garden. She greeted them in Spanish, invited them in and offered coffee and cake. They went upstairs to meet the man who was in the glass house sitting at the dining table with the visitors. He spoke Spanish. He once had business with the Basque country. He offered them a drink.
They couldn't sit still very long. The light was so beautiful. It wouldn't last and Blanca wanted to take pictures. They went outside. Their heads were spinning. They climbed up the hill outside the glass wall to see what was on the other side. Before they knew, they were up to their ankles in mud. It had rained heavily in the days before their visit. She found it amusing that Blanca was so agitated. She had heard her murmuring between shots: "How lucky to be such a good architect!" She had never heard anything like that coming out of an architect's mouth. And how about herself? Why had she gone through such elaborate plans to see a house under construction? Not that she was not interested in contemporary work. But she never went after it with the same kind of zealousness she reserved for the mythical houses that populated her imagination – as when she blackmailed somebody to

take her to the Tugendhat House in Brno after a lecture in Vienna, or to the Curruchet House in La Plata after a lecture in Buenos Aires, or to the Farnsworth House in Plano, Illinois, after a lecture in Chicago, or to E.1027 in Cap-Martin from Barcelona... She had gotten, without quite realizing it, into the habit of making it a condition every time she had to lecture somewhere even remotely near an object of her desire. It was an incentive that she was sure improved her performance.

She didn't even intend to write about the house in Floirac. She never wrote about contemporary work. She detested what they called criticism. The pretension that a critic contemporary with a work could interpret it in any meaningful way had become more and more unsustainable. And anyway, she tended to prefer the stories that architects tell to the pedantic language of critics. She wasn't interested in taking pictures either (although she did, to keep the conversation with Blanca going). She always found more interesting the official shots, the way architects choose to represent their houses. She just wanted to see. But why?

Seduction came through a story, almost a 'treatment,' in the film industry sense of the term:

"A couple lived in a very old, beautiful house in Bordeaux. Eight years ago, they wanted a new house, something very simple. They were looking at different architects. Then the husband had a car accident. He almost died, but he survived. Now he needs a wheelchair. Two years after the accident, the couple began to think about the house again. Now the new house could liberate the husband from the prison that their old house and the medieval city they lived in had become. 'Contrary to what you would expect,' he told the architect, 'I do not want a simple house. I want a complex house, because the house will define my world.'"

She had read the story somewhere. It touched her somehow. She couldn't tell exactly why. It was as if it fed several of her fantasies, or darkest fears, as movies sometimes do. She wanted to see this movie. She was grateful to have been allowed on the set. She felt like a spy, a voyeur.

Upon reflection, she realized this was the way we are always allowed into OMA's work, through a story. Before there were any buildings, Office for Metropolitan Architecture was launched with a novel, Delirious New York *(a series of film clips in Charles Jencks's reading), and as OMA started to build, Koolhaas (who was a script writer before he studied architecture at the AA) kept feeding us stories. It was always the houses that provoked the best scripts. In Villa dall'Ava, for example, there was the story of the client almost getting arrested in the airport when, while waiting for his architect, he got into a fight with a security guard. Sometimes the scripts were not even about an OMA house, as with* The House That Made Mies*, a fantasy about the Kröller-Müller House that is Koolhaas's most intimate story. That was her favorite. Blanca thought that the best was still the one about the floating Moscow pool arriving in Manhattan at the end of* Delirious New York*. Maybe. But even that fantasy ended up as the roof of a house.*

BLL: Each one of my shoes weights at least five kilos.

BC: I have the sensation of carrying half a hill glued to my feet.

BLL: This hill is artificial, landscape. It is here to protect the house from the noise of the highway.

BC: An artificial hill on top of a natural one, the one the house sits on, settles in.

BLL: And yet, it is curious that in building the house the roles of the hills get reversed. The natural elevation has become human settlement, civilized and cultivated, while the hill placed by the architect seems part of the natural environment. The artificial mound meets the aluminum floor of the living room. As in the Robin Hood Gardens of the Smithsons, the picturesque character of the mound contrasts and reinforces the geometric reason of the architecture.

Is this house a patio or a pavilion? From the ground floor, as you enter, it is a patio house...

BC: Yeah. A bi-nuclear, almost like the ones Breuer proposed in the 1950s...

BLL: But here, from the top of the hill it is a pavilion in the landscape, like the Farnsworth House or the Eames House.

BC: The Eames House is both patio and pavilion. Alison Smithson said this somewhere...

BLL: But here there is not just one patio? There are two. Well, it is actually three. Even four, if we consider the void of the elevator. Three patios separate four houses. One for the couple, one for the children, one for the guests, and one for the custodians.

BC: A patio house which is really many houses and many patios.

BLL: This spongy microworld is a reflection of the complex articulations of human lives, their accidents and their bonds.

BC: Hmmmm.

BLL: All the patios separate. Only one patio, the void of the elevator, connects, mending the shattered world of its inhabitants.

BC: Have you noticed that they are all in their own worlds?

BLL: Yes, they are all like the house.

BC: The woman is in the lower house. The young kid is across the patio in the caretakers, house – I can hear her practicing piano. The oldest one is talking with a pal in the outside glass house. The man is in the glass house, with the visitors. Now and then, one of them wanders into the living room, as if to check that everything is still there, and then leaves again... as when the youngest child circled the room asking, from a distance, if Rem spoke Spanish, too, then left.

BLL: Or when the woman brought up the coffee and the cake, then left.

BC: The house allows everyone to disappear into their worlds. It is as if the cell of Le Corbusier had been made available to all. The structure is quite striking...

BLL: ...and showy, almost exhibitionist. It seems quite complex. But, in fact, everything is held by two portals and a beam, as if it were a bridge. The structure, as everything in the house, expresses in a complex form, very simple ideas. If you compare this bridge house to the glass house on the hillside of Mies or the bridge house version of the Eames House...

BC: Yes. But the program in those houses is much simpler, really minimal. We are in a completely different world here. In fact, we are in many worlds, many intersecting worlds.

BLL: Instead of braced transparency, as with Mies or the Eames, the beam-bridge here is a perforated box of concrete, rigid and hermetic – the house of dreams that rests on one portal and hangs from the other one.

BC: The structure enters and leaves the house. It is sometimes inside, sometimes outside. It is as if it wanted to extend itself beyond the space...

BLL: In each of the long facades, only one of the portals advances while the other one tends to disappear, withdrawing into the interior. This gives the house an air of impossibility, of mysterious instability.

BC: It is the art of the conjurer. He draws your attention with one hand, and with the other one, the one you are not looking at, he does the trick.

BLL: From the entrance patio, the house seems to hang from a thread. It is so striking the presence of this tense cable, detached from the facade by more than two meters. It is as if the house would come crashing down if one were to cut it.

BC: Or float up like a balloon. No longer secured by its string, the concrete box might just fly away.

BLL: The cable appears even thinner when we look at it from the patio of the glass house, against the fat column-staircase covered with stainless steel, almost a mirror, that completes the portico. They are like Laurel and Hardy. It calls to mind the grotesque images of halls of mirrors in amusement parks.

They were there, amused, watching themselves, alternatively fat and deformed or elongated as Greco figures, when the woman came to ask whether they wanted to see inside. The children and a friend were now playing cards, sitting on the floor of the patio of the glass house. From there they could see that below, at a prudent distance from the house, in the same place where they themselves had parked, there were now several cars and people looking up in the direction of the house as if it were a recently landed spacecraft. It was quite common, the children said. Sunday afternoon entertainment.

The house was full of boxes lying around as if the inhabitants had just moved in. They had been there since September. It didn't seem to bother them in the slightest. On the contrary, it was as if it suited them that way. The house was beautiful in that state of déshabillé*, like the occupants, so attractive without even trying. They thought the house should be photographed like that, with all the boxes, the wrapped paintings on the floor against the walls, mud inside and out, loose cables, unpainted walls, old furniture and new furniture, antiques, all still without a position – everything in process, half way, in the middle, under construction, half-dressed.*

The woman showed the house as if it were a contemporary work of art. This shouldn't be a surprise. Such houses are commissioned to be works of art. But there was something remarkable about her relationship to the work, more like that of a curator, speaking precisely about the work, about every detail, every decision.

BLL: What color will the walls of the patio be on the inside?

The Woman: The one with the entrance will be sand color like the color of the stone on the outside, the other will be grey, and the one in the back, almost black.

"Almost black"? The choice of words speaks of a certain complicity between the client and the architect, of a shared sensibility capable of arriving at the last shade of the work.

The intimacy of a partnership, a collaboration.

BLL: The entrance is a surprise. A sliding glass door, in the narrowest point of the plan, and opening directly onto the stove...

The Woman: There are two entry doors, in aluminum, in the extremes of the facade: the children's entrance and the service entrance.

BLL: ...One has the sensation of walking right into the heart of the house. Upon entering, the first thing you see is the shaft of the elevator and the piston.

BC: You enter and you are already there. No intermediate space. No need for it. It is also the logic of the wheelchair. You go from the car to the elevator on wheels. It is a mechanized promenade.

The Woman: The house has been thought to facilitate everyday life for my husband. The patio is the first room in the house, the entrance to the house is the entrance to the patio.

The kitchen, under construction, exposed the trusses of a ceiling not yet in place. A gigantic Aaltian vase held a dazzling bunch of gladiolus.

The Woman: The ceiling of the kitchen was supposed to have been of aluminum plates, like the floor of the living room and like the floor of the platform-elevator.

BLL: With the same material for roof and floor you get continuity in section, a free section as Moneo would put it.

The Woman: But, in the end, the perforated aluminum plates will be replaced with plates of polycarbonate. We ran out of money.

Several samples of this material, of considerable size with different textures and thickness, lay around, inside and outside the house.

If the free plan liberated the walls from their load-bearing function, the free section liberates the ground. Floors float. The elevator is no longer an enclosed space, a sensory deprivation chamber, where, as Johnson once put it, "all architecture stops." (She was reminded of Peter Seller's words upon entering an elevator for the first time in Being There*: "How long do we have to wait in this little room?") The platform-elevator, 3x3.5 meters (almost the 3.5-by-3.5-meter dimensions of Le Corbusier's Cabanon in Cap Martin), is a room that contains everything the husband needs. It is his house. This room moves up and down, can stop on all levels and anywhere in between. As Rem had put it, "The movement of the elevator changed each time the architecture of the house. A machine was its heart."*

The elevator is the most cinematographic space in the house and the most architectural. It dictates a sectional journey through the heart of the house. The elevator returns to its exhilarating beginnings. Giedion wrote about the spatial experience of moving through the Eiffel Tower: "The interpenetration of continuously changing viewpoints creates, in the eye of the spectator, a glimpse into four-dimensional experience."

Old apartment houses in Spain – like those in which she and Blanca had grown up – still have glass elevators furnished with upholstered benches, decorated lamps, and mirrors, like a small waiting room, running through the core of the building, ceilings becoming floors, passing by the viewer as in a suspense movie. And in New York, she once lived on the top floor of a loft building that had a huge manually operated industrial elevator running along the facade with a big horizontal window. As she rode the elevator, she could peak between the floors into the lofts of the building across the street – the details of their life exposed from different angles as she moved up. It was a movie.

OMA's technique of design is cinematic montage. As with the houses of Le Corbusier or Mies, more important than the object is how it frames the landscape in which it sits, how it creates that landscape. Even Mies's Kröller-Müller House is first of all a landscape. Perhaps the most important thing that OMA is saying is that there are no more objects. Landscape is everything. The role of architecture to point to it, to produce it.

In the ground floor of the house the spaces are like caves excavated from the hill.

BLL: And this staircase? Seems like an homage to Gaudì.

BC: Or Kiesler.

BLL: Yes. The starting point is as amorphous and enveloping. And as you go up, it becomes a cave open to the exterior.

The walls of the cave were wet. After the heavy rain, water had come in through the steps and the walls. A couple of days before Rem had been there to see it.

BC: Why will it be that all the big-name architects – Le Corbusier, Mies, Frank Lloyd Wright – have leaks?

They told the woman a few stories of water in modern architecture. How Madame Savoye had called in Le Corbusier in the middle of the night to her flooded villa and how, without lifting his eyes from the sight, he had asked for a piece of paper, rejected the pencil that was offered, and very deliberately made a boat with the paper and put it on the water, saying something about how beautiful the house looked that way. And how Frank Lloyd Wright, called by an exasperated client because a drip was falling on his chair in the middle of a dinner party, had advised the client to move the chair. They were not sure she appreciated the stories. Water always touches a nerve.

Some workers were trying, for the first time, the movement of the platform-elevator with a huge remote control like the ones on an industrial crane. The children and a friend enjoyed the novelty, checking the operations of the remote with the expertise of the push-button generation. The woman spoke with one and the other as she directed the mise-en-scène of this singular domestic stage.

The great three-story wall that will be accessible from the platform and hold books, artwork, and wine was not there yet. They went up the stairs and entered the glass house.

It is totally transparent. Half air, half glass. Void and solid melt. Interior and exterior no longer are opposed. The membrane of enclosure and the structure disappear, dematerialize.

She was reminded of Peter Seller's words upon entering an elevator for the first time in Being There*: "How long do we have to wait in this little room?"*

The ideal client of modern architecture, the culmination of a century of research, is a wheelchair-bound body, mechanized in its movements, fully connected to cyberspace. The free section extends seamlessly into the Internet.

On the outside of the glass house, looking at the perfectly smooth ceiling, they discovered a precise cartography of fine lines that run in parallel, separate, or form a helicoidal figure around the spiral staircase.
The Woman: Those are the electrified guides along which the canvases of our collection will move from the inside to the outside.
BLL: It seems like a very festive thing to do, to get the canvases out.
BC: Like hanging the linens. A new development of the architecture of the curtain, of the mask, that can be seen in so many of OMA's projects.
A massive double glazed motorized sliding door, eight and a half meters long, travels eleven meters along the north side of the glass house. The framing is concealed within the floor and ceiling to produce a sense of complete transparency. Was it an echo of the Tugendhat House, where a huge window sinks into the basement with the help of a motor? At ground level, a flush surface provides unrestricted wheelchair access to the outside.
It is as if the wheelchair erases the line between inside and outside, when it erases the distinction between machine and house. The ambiguity between inside and outside is a constant play. When the big window is open and the canvases hang outside, the outside room will become an inside and, vice versa, the interior will be the natural extension of the hill.
To go from there to the children's rooms one has to take the spiral staircase. In the middle of all this fluidity and efficiency, access is suddenly restricted. The wheelchair cannot enter the most private territory of the children without help.
The four-sided children's house has been divided in three, and each room is different. The dynamism of the plan is a whirlwind originating in the spiral. This accelerated centrifugal movement contrasts with the centered stability of the neighboring house where the parents live.
The play between static and dynamic is also reflected in the different character of the portal frames.
The Woman: In all the rooms, each wall is different: one is grey, another is wood, and the third one seems to be graffiti. The grey wall becomes darker in each subsequent room.
BLL: The closet is just a slit of natural light in the roof and a bar to hang the clothes. The play of colors of the clothes of the middle child – purple, fuchsia, pistachio, violet, yellow, orange – makes of this noncloset an art work.
The small, round windows, cut through the thick walls at different heights and angles to focus on limited views, give the rooms an air of rest.
The Woman: Rem wanted the upper house to be very closed, and under it, the living room to be very open to the natural environment. Each window has been thought according to the height of who sleeps in that room and according to where they are looking from: from the bed, from the work table, from the shower... They also take into account the movements in the room and what surrounds the house: Bordeaux, the hill, the entrance patio, a tree...
BLL: I keep thinking about Ronchamp or the studio-house of Melnikov...
BC: There is a building in La Guardia airport, a round tower of concave walls pierced with round windows...
BLL: These holes seem to be made a posteriori, excavated from the concrete wall. But it is not so. To make the formwork, they already needed a very precise calculation of the where and how of each one of them.
BC: There is certainly nothing casual about the placement of these holes. I have seen drawings tracing the lines of sight of users of different heights (children, adults) lying down, sitting, and standing. The single universal eye of Le Corbusier's standing men at one meter seventy five centimeters from the ground has been replaced by a multiplicity of eyes. Children's eyes, chair-bound eyes, etc.
There are three types of holes. The first type, at eye level, provides glimpses of the horizon. (The floating concrete box an ocean liner whose portholes frame a horizon – wasn't there something about the portholes in an ocean liner framing a horizon to prevent sea sickness?) The second type frames views of the surrounding landscape, pictures, with a similar status to those hanging on walls. And, according to OMA, the third type, are "anticlaustrophobic holes framing the nearest piece of the ground." If the fenêtre-en-longueur *separated middle ground from foreground and background, eliminating the sense of perspectival depth of the* porte-fenêtre*, the Swiss cheese windows in Floirac separate background, middle ground, and foreground, presenting them as isolated fragments, as if there had been an explosion. Here are multiple eyes, multiple identities, children, women, invalids.*
BLL: Since the children are still growing, or at least two of them, they will feel the room in constant change until they stop growing. Their height will change what they see through the windows. The smallest child will be like Alice in Wonderland. The window will be lower every day and in a few years she will have to crouch to look outside. On the other hand, she will only be able to look out from other windows when years have passed. As she grows, she will have a new vision.
BC: I don't remember the big pivoting circular window in the room of the middle child in the drawings.
BLL: How did they get the beds and the rest of the furniture up here? Through the spiral staircase? Or is this the reason for this window?
BC: What wood is this? It smells of cedar.
The Woman: It is a very common, industrial wood. Rem is interested in solving with great-quality materials the essential parts: the structure, the carpentry, the enclosures, but the cladding materials are very normal.
BC: Simple materials, incredibly good finishes... I am not talking about details but about the last layer of skin. Not the joints but the surface. There are no details, that's the point. The joints are hardly there.
BLL: And the floor, also grey. It seems very well done. What is it, linoleum? It extends seamlessly across the whole plan, even to the shower.
The Woman: It is made with a mortar of polished resins.
BC: No seams, no details, no distractions... all you see is the continuity of the ground.
It was dark when they left. The visitors had already gone. And the man was working at a desk in the space designed to be the woman's study. Facing the hill through the glass wall and the screen of his computer, connected through the Internet, the telephone, the fax... he was the very figure of contemporary life. In electronic space all bodies move with the same freedom. Looking up from there into his bedroom, they saw for the first time the exercise equipment, which was probably part of his rehabilitation program. They had not been in the couple's rooms. But from there it looked like everybody's bedroom, crammed with exercise equipment. The gym-houses of the twenties and thirties came to mind. But also Manhattan apartments. And suddenly they realized what was so compelling about the house. The condition of the husband was an extreme case of the contemporary body. An army of chiropractors, physiotherapists, acupuncturists, laser surgeons, orthopedists, masseurs, and a million contraptions – special chairs, pillows, mattresses, back stretchers – had been developed to treat the back. As a chiropractor once told her when she was in pain: "It is a miracle that we walk. We were not designed to do that." The ideal client of modern architecture, the culmination of a century of research, is a wheelchair-bound body, mechanized in its movements, fully connected to cyberspace. The free section extends seamlessly into the Internet.
"This house," he told them as they were leaving, "has been my liberation."

Giuseppe Caruso
Agata Torricella

Testo di Falk Jaeger
Fotografie di Roland Halbe/Contur

Text by Falk Jaeger
Photographs by Roland Halbe/Contur

Ridisegno delle sale espositive dell'Antikesammlung nell'Altes Museum, Berlino

Redesigning the exhibition rooms in the Antikesammlung, Altes Museum, Berlin

Progetto: Giuseppe Caruso, Agata Torricella
Collaboratori: Andrea Bracchetti, Simone Fumagalli, Giulia Migiarra, Egidio Barborini (progetto grafico)
Consulente per l'illuminotecnica: Matteo Fiore, Carlo Albano
Direzione lavori: Roger Karbe con Katharina Maske

Project: Giuseppe Caruso, Agata Torricella
Collaborators: Andrea Bracchetti, Simone Fumagalli, Giulia Migiarra, Egidio Barborini (graphic design)
Lighting engineering consultant: Matteo Fiore, Carlo Albano
Works management: Roger Karbe with Katharina Maske

L'Altes Museum di K.F. Schinkel venne restaurato negli anni Sessanta con scarsa attenzione, subendo di conseguenza notevoli trasformazioni. La nuova articolazione degli spazi, rispettosa del progetto di Schinkel, recupera le file di colonne originarie e le interpreta in maniera nuova proprio grazie alla disposizione degli oggetti. Un'atmosfera classica e maestosa sottolinea il carattere solenne dei pezzi esposti e dello spazio così riscoperto.

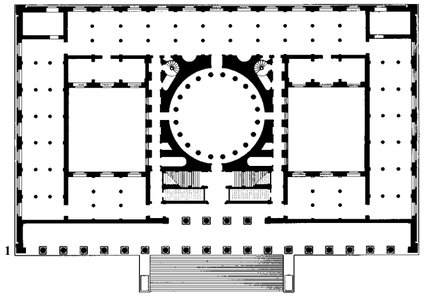
K.F. Schinkel's Old Museum was inadequately renovated in the 1960s, and has consequently now been given a thorough makeover. Out of respect for Schinkel's original concept, the new arrangement follows the original placing of the columns, reinterpreting it through the position of the exhibits themselves. An atmosphere of classical tranquillity underlines the dignity of the exhibits and the newly rediscovered space.

1

2

1 Veduta del fronte principale dell'Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel (1830).
2 La galleria sud.

1 *View of the main front of the Altes Museum by Karl Friedrich Schinkel (1830).*
2 *The south gallery.*

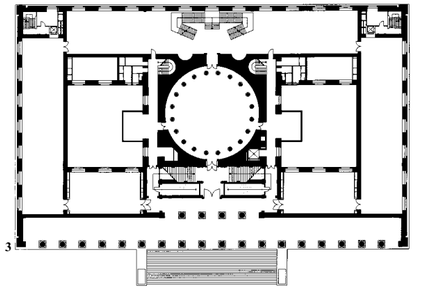


1

2

1, 2 Pianta del museo e veduta della Sala romana nel progetto originale schinkeliano (foto da Renate Petras, *Die Bauten der Berliner Museumsinsel*, Berlino 1987).
3, 4 Pianta e veduta interna del museo in seguito alla ristrutturazione postbellica, 1966 (foto da Renate Petras, *Die Bauten der Berliner Museumsinsel*, Berlino 1987).
5 Una serie delle nuove vetrine espositive.
6, 7 Pianta dell'attuale progetto di ristrutturazione e dettaglio di uno spazio espositivo.
Pagina a fronte: dettagli delle gallerie nord e ovest.

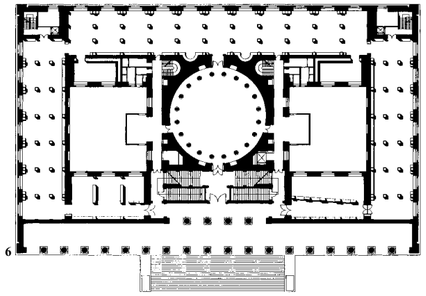
1, 2 *Plan of the museum and view of the Roman Room in Schinkel's original design (photo from Renate Petras,* Die Bauten der Berliner Museumsinsel, *Berlin 1987).*
3, 4 *Plan and interior view of the museum following its postwar reconstruction, 1966 (photo from Renate Petras,* Die Bauten der Berliner Museumsinsel, *Berlin 1987).*
5 *Some of the new display cases.*
6, 7 *Plan of the current refurbishment project and detail of an exhibition space.*
Opposite: details of the north and west galleries.



3

4

5



6

7

Museumsinsel è un nome celebre anche al di fuori della Germania. Terminato già nel 1906, questo straordinario complesso di edifici museali era composto dall'Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel (1830), dal Neues Museum e dalla Nationalgalerie di Friedrich August Stüler (1859 e 1876), dal Bodemuseum di Ernst von Ihne (1904) e dal Pergamonmuseum di Alfred Messel (1906-30). Il "Louvre tedesco" nel cuore di Berlino, circondato dalla Sprea, raccoglieva allora le testimonianze più elevate della cultura occidentale, con una densità che toglieva il respiro spaziando dall'età di Keros-Syros (2400 a.C.) all'inizio del Novecento.
La seconda guerra mondiale inferse pesanti ferite a Berlino come a tante altre città, e le raccolte furono in parte ricoverate in luoghi sicuri, in parte trafugate e in parte smembrate: alcuni pezzi finirono così a Berlino Ovest, altri tornarono al luogo di provenienza. Il compito di ricostruire nuovamente gli edifici della Museumsinsel si rivelò tuttavia troppo impegnativo per la Repubblica Democratica Tedesca. Così, a 45 anni dalla fine della guerra, ampie superfici erano ancora in rovina. Ora, dopo la riunificazione, occorrerà un decennio prima che il complesso venga ricostruito, integrato, ampliato e riallestito secondo i principi museografici contemporanei.
L'Altes Museum di Schinkel, uno dei capolavori del neoclassicismo tedesco, era già stato ricostruito tra il 1958 e il 1966 con pochi mezzi a disposizione, senza prestare particolare attenzione all'opera del più grande maestro berlinese e assolutamente al di fuori degli attuali principi di tutela dei monumenti. Si rendeva necessario dunque un nuovo restauro, sia per restituire all'edificio il suo significato sia per poterlo destinare a nuove funzioni. In realtà non è ancora possibile provvedere a una soluzione definitiva poiché il livello superiore del museo ospita attualmente una selezione di capolavori della Nationalgalerie, le cui opere di restauro dureranno almeno altri otto anni.
Intervenire sull'Altes Museum di Schinkel equivale, per un architetto, a ricevere l'incarico di restaurare gli Uffizi o l'ala Perrault del Louvre. In questo caso, senza grande clamore, l'incarico è stato affidato ai giovani architetti milanesi Giuseppe Caruso e Agata Torricella, che i frequentatori dei musei berlinesi conoscono già per l'allestimento dell'esposizione di arte etrusca. La scelta si è rivelata azzeccata poiché Caruso e Torricella ammirano Schinkel non meno dei loro colleghi tedeschi e hanno dimostrato di saper comprendere le sue qualità immaginative, interiorizzare la sua concezione dello spazio, condividere e sviluppare le sue idee. Il grande architetto neoclassico aveva inserito nei saloni delle ali nord, sud e ovest una doppia fila di colonne, conferendo agli ambienti e alla concezione museale un carattere inconfondibile. Durante la ricostruzione del 1966 gli architetti della DDR eliminarono le colonne, che avevano la funzione di articolare lo spazio, e ritennero necessario inserire nell'ala nord una scala di accesso al livello superiore.
Caruso e Torricella desideravano ripristinare la distribuzione spaziale ideata da Schinkel: perciò hanno rimosso la scala e hanno proceduto ad articolare lo spazio con file di stele a base quadrata, di altezza superiore a quella di una

Domus 811 Gennaio *January* '99

A destra: veduta complessiva della galleria ovest. Il progetto ha teso a ripristinare con elegante rigore il senso della spazialità schinkeliana. Le colonne originarie, che erano state eliminate nel dopoguerra, sono state sostituite da stele a base quadrata, che restituiscono una scansione regolare dello spazio.

Right: general view of the west gallery. The project seeks to recapture with elegant severity Schinkel's feeling for spatiality. The original columns, which had been eliminated after the war, have been replaced by square-based stelae, which restore a regular rhythm to the space.

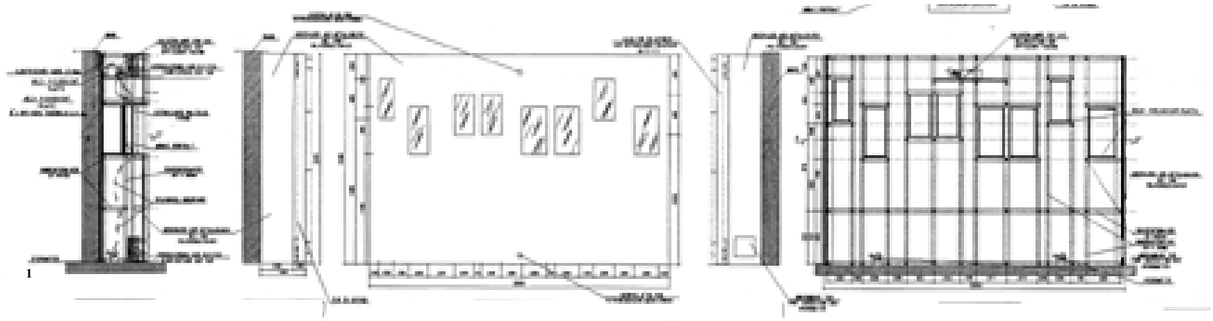
figura umana, che hanno preso il posto delle colonne scomparse. Le stele definiscono lo spazio e fungono allo stesso tempo da supporti per pannelli informativi e da corpi illuminanti, poiché riflettono la luce indiretta proveniente dal soffitto. In questo modo viene realizzata una "via triumphalis" che presenta i più celebri capolavori della collezione. Allo stesso tempo la disposizione dei pilastri crea nelle "navate minori" delle partizioni spaziali che danno la possibilità di approfondire temi particolari o di collocare piccole unità didattiche. Un sistema di vetrine intelligente e ricco di variazioni pur all'interno di un certo rigore rappresentativo (che ricorda un po' gli inserti museali di Richard Meier, pur rifuggendo dalla presenza dominante e dalla multiformità senza limiti di questi ultimi) restituisce all'insieme il giusto ordine. I progettisti hanno dato a ognuno dei due piccoli ambienti laterali l'aspetto di una "stanza del tesoro", caratterizzata dalla particolare illuminazione delle volte semicircolari e dalle vetrine a muro che prendono a modello i guardaroba delle terme romane. Velluto scuro e luci a spot chiare fanno risplendere i gioielli, come avviene di solito nei musei. In questo caso è la luce diurna naturale che conferisce ai pezzi esposti un effetto di aura, anche se l'atmosfera suggestiva e drammatica evita sottolineature troppo forti.

Nonostante si tratti di una soluzione temporanea, è augurabile che l'opera di Caruso e Torricella duri nel tempo. Essa mostra infatti che non è indispensabile essere pedanti nel ripristinare l'architettura d'interni di Schinkel, e che è possibile realizzare un allestimento in sintonia con l'edificio schinkeliano senza dover scendere a compromessi dal punto di vista museografico. La strada maestra per il completamento dell'edificio è ormai tracciata.

Museum Island – the name had *a splendid reputation, and not just in Germany. The unique ensemble of museums, each pioneering in its own field, was already complete by 1906: Karl Friedrich Schinkel's Old Museum (1830), Friedrich August Stüler's New Museum (1859), Stüler's National Gallery (1876), Ernst von Ihne's Bode Museum (1904) and Alfred Messel's Pergamon Museum (1906-30). This "German Louvre" on an island in the River Spree in the heart of Berlin housed a collection, in breathtaking concentration, of representative items of Western civilization, from the Keros-Syros Step (2400 BC) until the start of the 20th century.*

As everywhere else in the city, the Second World War left major wounds. The collections were moved out, many items were removed and scattered. Some found their way to West Berlin, others found their way back. However, the task of rebuilding the Museum Island was beyond the means of the East German State. Thus even 45 years after the war, large sections were still in ruins. Today, following re-unification, it will still take another ten years before the ensemble is reconstructed, enlarged and re-fitted on modern museum principles.

Schinkel's Old Museum, a major work of German neo-classicism, was reconstructed as long ago as 1958-66; the available funds were meagre, no great respect was paid to

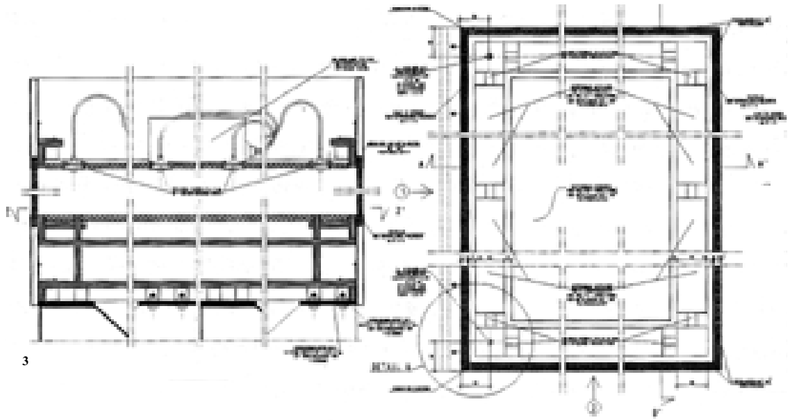


1

2

1, 2 Disegni costruttivi e realizzazione del pannello che ospita i ritratti delle mummie.
3 Disegno costruttivo di una vetrina.
Pagina a fronte: dettaglio della "stanza del tesoro", con il soffitto voltato.

1, 2 *Technical drawings and making of the panel displaying the portraits of mummies.*
3 *Technical drawing of a showcase.*
Facing page: detail of the "treasure room", with its vaulted ceiling.



3

the work of Berlin's greatest architect, and modern heritage-conservation criteria played no role whatever. Another reconstruction is necessary if the building is to be restored to its former importance, and also because it must be devoted to new purposes. A definitive solution is admittedly not yet possible, because the upper storey is currently housing a "Best-of Exhibition" from the National Gallery until the reconstruction of this latter building is complete in – perhaps – eight years' time.

For an architect, extending Schinkel's Old Museum is equivalent to a commission to re-build the Uffizi or Perrault's wing of the Louvre. Without too much public fuss, the commission went to the Milanese architects Giuseppe Caruso and Agata Torricella, who were already well known in Berlin museum circles following their design for the Etruscans exhibition. It was a good choice, because Caruso and Torricella, no less than their German fellow-architects, are admirers of Schinkel. And they have shown that they are capable of putting themselves into Schinkel's imagination, internalizing his spatial conceptions, and understanding and abstracting his ideas.

Schinkel had placed double rows of columns in the halls of the west, north and south wings and thereby given the rooms and the museum concept an unmistakable character. For the 1966 reconstruction, the East German architects dispensed with the space-structuring columns, and thought it necessary in the north wing to place a staircase in the room to provide access to the upper floor.

Caruso and Torricella wanted to re-create Schinkel's structuring of the space. They removed the staircase, and structured the room with steles, square in section and more than head-high, which now stand in for the columns. They define the space, provide somewhere to display information, and also contain the indirect lighting of the ceiling. In addition, they form a "via triumphalis" with the most important works in the collection. At the same time, the placing of the pillars creates smaller spatial compartments in the 'aisle', providing an opportunity for a more profound treatment of certain themes or for the presentation of smaller didactic units. A versatile system of glass cases brings the necessary order into the building – it is somewhat reminiscent of Richard Meier's museum installations, while avoiding their dominant presence and unbridled variability. The architects have designed two lateral cabinets as "treasure chambers", with special lighting along a barrel vault and with wall-cupboard glass-cases on the pattern of the wardrobes in Roman bath-houses. Gold jewelry in museums is usually made to glitter by dark velvet and bright spotlights; here it's natural daylight which does the job, avoiding the suggestive drama of excessive presentation.

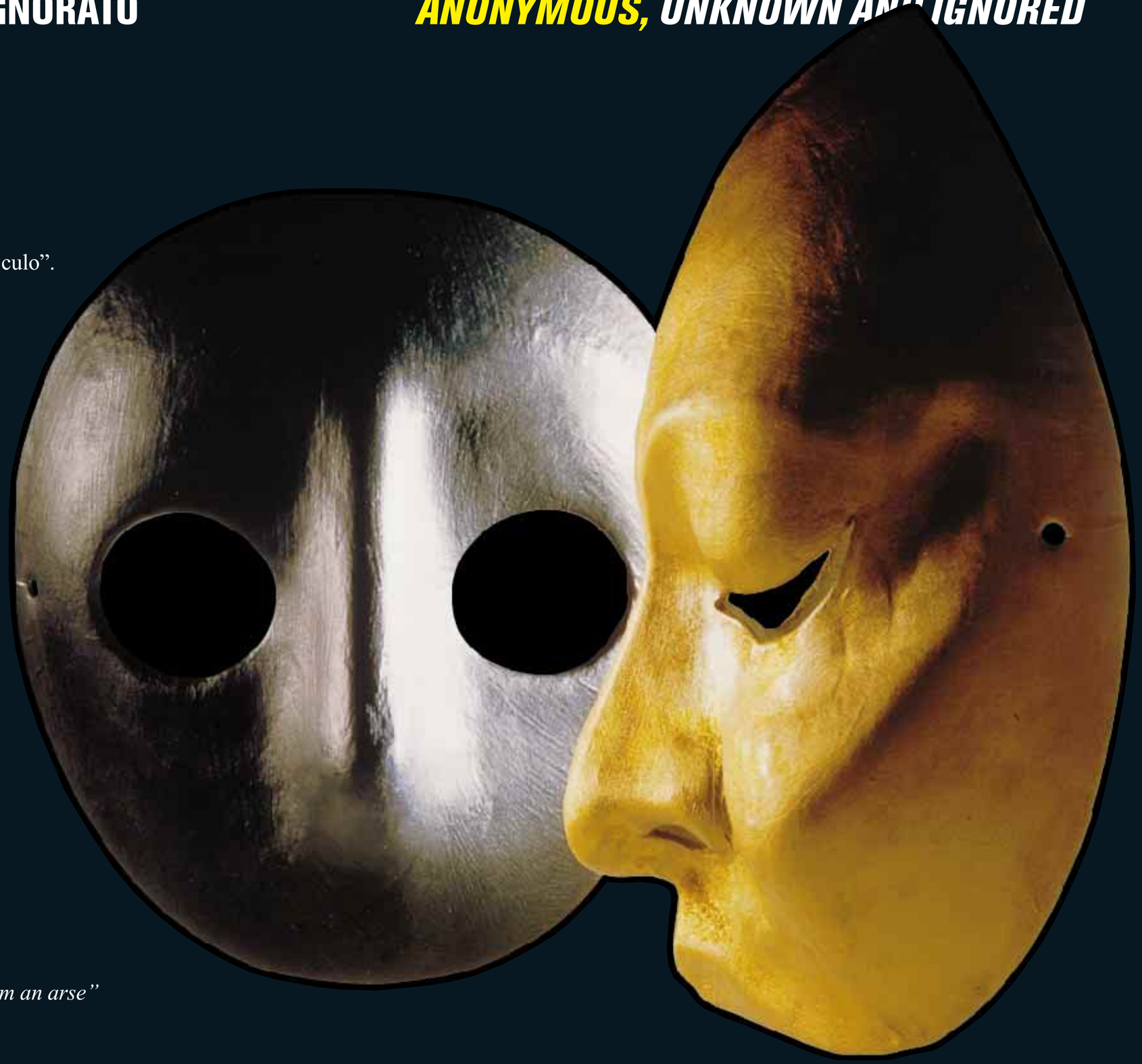
Even though it is only an interim solution, one could wish that Giuseppe Caruso and Agata Torricella's work might have some permanence. It shows that it will not be necessary to slavishly imitate Schinkel's interiors, and that it is possible to develop congenial museum interiors for the Schinkel building without making museological compromises. The path of further work on the building has now been signposted.

ANONIMO, SCONOSCIUTO, IGNORATO

"L'uovo è una forma perfetta, anche se è fatto con il culo".
Bruno Munari
(*A un millimetro da me*, 1987)

Domus 811 Gennaio *January* '99

ANONYMOUS, UNKNOWN AND IGNORED



"The egg is a perfect form, even though it comes from an arse"
Bruno Munari
*(*A millimetre from me*, 1987)*

Il design anonimo non esiste.
Ogni progetto ha un autore, ma a volte non è conosciuto. Gli oggetti non sono mai nati per generazione spontanea, tutto ciò che non è natura è stato ideato da qualcuno. Pertanto, la definizione 'anonimo', applicata al design di oggetti, non presuppone l'assenza del progettista, ma semplicemente la non conoscenza volontaria o involontaria della sua identità. "Nel suo insieme" dice Sigfried Giedion nel capitolo Storia Anonima del suo libro *La meccanizzazione prende il comando*, "gli oggetti umili hanno influenzato il nostro modo di vivere fino alle più recondite radici.
Si tratta di prodotti modesti nella vita quotidiana, ma che si accumulano così numerosi da agire su tutto quello che si muove nell'orbita della nostra civiltà". La tematica del design anonimo ha già una lunga tradizione fin dalla presa di coscienza del suo valore.
Varie istituzioni, mostre e pubblicazioni hanno trattato del tema del design anonimo come rivendicazione dell'umile o dello sconosciuto. Cercando di cancellare una presunta ingiustizia. La stessa rivista *Domus* ha riflettuto in varie occasioni sull'argomento, ma la questione, lungi dall'essere risolta, si estende a molti ambiti.

Sorge una contraddizione: eleviamo il design anonimo alla categoria di progetto colto e automaticamente cancelliamo il carattere che ce lo ha reso attraente. Se dopo una faticosa inchiesta veniamo a conoscerne l'origine, il nome dell'autore, questo disegno smette di essere anonimo per entrare nella galleria dei progetti di autore. Anche se l'anonimato come condizione ci attrae, non possiamo reprimere una tendenza irresistibile a dargli un nome, a scoprirlo, a classificarlo e quindi a dominarlo. L'anonimato racchiude in sé vari aspetti che convivono in una stessa nebulosa. La parola 'anonimo' concentra un ampio ventaglio di significati – positivi e negativi – che variano a seconda delle culture e delle lingue.
L'anonimo segreto ci parla di chi ha deciso di nascondersi, chi preferisce non mostrarsi in pubblico, rimane in incognito per volontà propria.
L'anonimo dimenticato è colui che si perde nella notte dei tempi, colui di cui si è persa la traccia. La sua origine è così lontana e recondita che non riusciremo mai a trovarlo.
L'anonimo spontaneo è colui che, in modo inconsapevole, non pretende di essere conosciuto, nei casi in cui non importa l'autore né il marchio, ma soltanto il pezzo modesto, e che corrisponde alla produzione di più di mezzo mondo.
L'anonimo rivisitato è ciò che ci serve come punto di partenza per il redesign, il presupposto a partire dal quale continuare a lavorare in modo iterativo.
Vi sono oggetti anonimi geniali, altri banali, alcuni eterni, la maggior parte effimeri... Bruno Munari ce li ha segnalati e li ha reinterpretati, Achille Castiglioni li ha utilizzati come archivio di ispirazione, Enzo Mari ne esalta la purezza, Alessandro Mendini li ha usati come mezzo di perversione... In questo dossier viaggeremo dagli oggetti più umili e minuti a quelli più complessi, cercando di valorizzare le virtù funzionali ed estetiche in un mondo nel quale la firma, il 'protagonismo' non è previsto come valore aggiunto. Questo è il nostro piccolo, anonimo omaggio al disegno anonimo. Benvenuti nella famiglia degli oggetti quotidiani, quelli che usiamo ogni giorno e non ci disturbano ricordandoci continuamente chi li ha fatti.
Un Anonimo

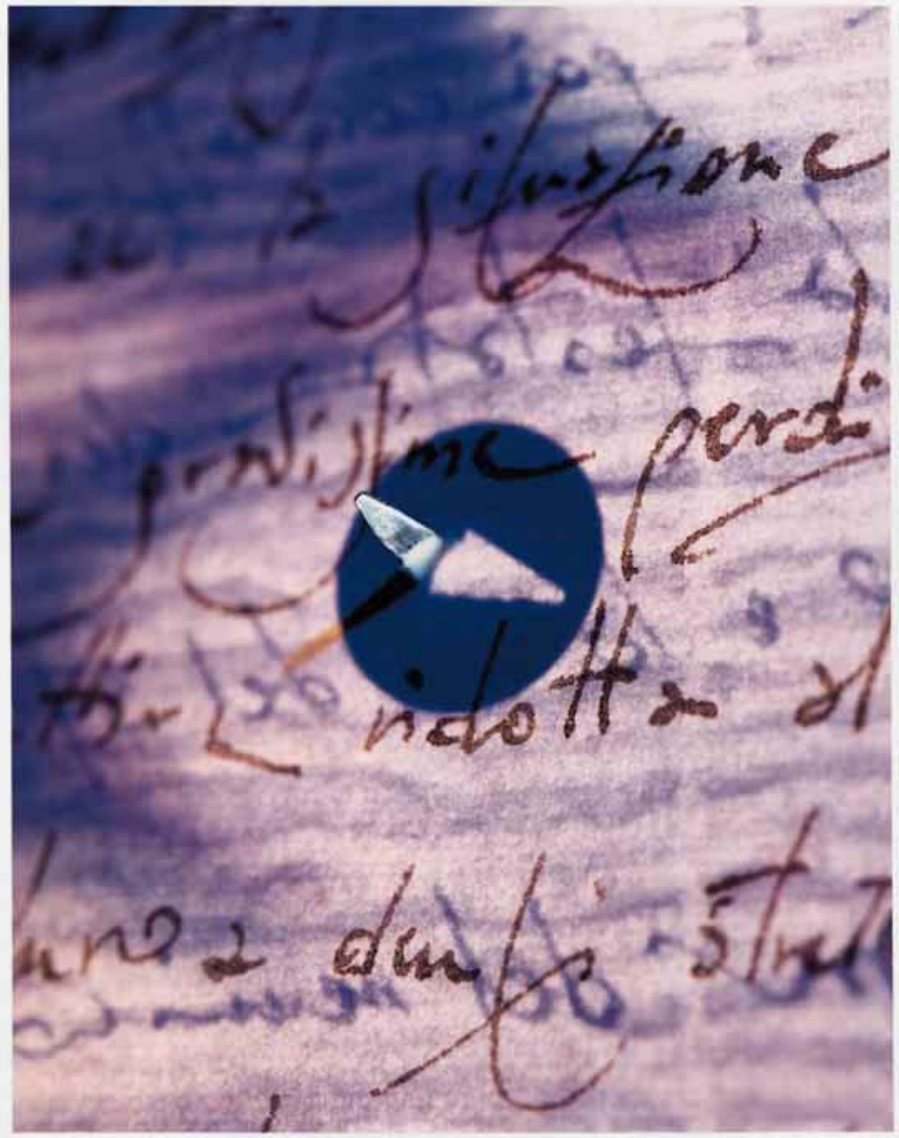
N.B. Molte mostre, libri e articoli hanno indagato sull'appassionante universo dell'oggetto anonimo. Nell'allegato bibliografico della rivista, indichiamo alcuni dei contributi più significativi.

There's no such thing as anonymous design.
Every design has an author, though sometimes he or she is not known. Objects were never born by spontaneous generation; anything that is not nature was thought of by somebody. So the term 'anonymous' applied to the design of objects does not imply the absence of a designer, but simply the voluntary or involuntary non-knowledge of its identity. "On the whole", says Siegfried Giedion in the chapter on Anonymous History in his book Mechanization Takes Command, *"humble objects have affected our way of living right down to its most recondite roots. And I refer to modest objects of our daily lives, which however are accumulated in such large numbers as to influence everything that moves in the orbit of our civilisation". The subject of anonymous design has already had a long tradition ever since people's earliest awareness of its value. Various institutions, exhibitions and publications have dealt with the topic of anonymous design as a vindication of the humble or unknown, in an effort to rectify a presumed injustice.* Domus *itself has reflected on the matter on several occasions, though it is by no means yet settled and embraces many different areas. Moreover, a contradiction arises. For if we raise anonymous design to the rank of cultivated design, we automatically rub out the aura that made it attractive in the first place. And if after exhaustive enquiries we do manage to find out who did it, to discover the designer's name, then the design ceases to be anonymous and enters the gallery of signed designs. Although we are attracted by anonymity as a condition, we feel an irresistible desire to give things a name, to disclose their identity, to classify and hence to dominate them. Anonymity in itself embodies a number of aspects that coexist in the same nebulous.*
Concentrated in the word 'anonymous' is a gamut of meanings – positive and negative – that vary from one culture and language to another.
The secret anonymous *designer tells us about someone who has decided to hide, who prefers not to show his face in public, and who remains incognito of his own will.*
The forgotten anonymous *designer refers to someone buried in the depths of time, whose tracks have been lost. His origin is too remote and recondite ever to be found.*
The spontaneous anonymous *designer is one who, unconsciously, does not expect to be known and who operates in situations where what matters is neither the designer nor the trademark, but only the modest price. And that goes for the vast majority of products.*
The anonymous revisited *is a useful starting point for redesign, the presupposition from which to continue working in an iterative way.*
There are clever anonymous products and others that are humdrum; others are eternal, mostly ephemeral… Bruno Munari brought them to our notice and reinterpreted them, Achille Castiglioni has made use of them as archives of inspiration, Enzo Mari exalts their purity and Alessandro Mendini has adopted them as a means of perversion… In this dossier we shall be travelling from the humblest and smallest to the most complex objects, in an effort to bring out their functional and aesthetic values in a world where designer names, signatures and 'protagonism' are not contemplated as an added value. Welcome to the family of ordinary commodities, to the ones in daily use, that don't bother us with constant reminders of who designed them.
Anonymous

Numerous exhibitions, books and articles have surveyed the fascinating universe of anonymous goods. In the bibliographic section of the magazine we have indicated some of its most significant contributions.

In queste pagine: maschere della collezione "Le Maschere di Venezia" ricavate dallo studio di dipinti d'epoca, una produzione Morphos, 1986.

These pages: masks from the collection "Le Maschere di Venezia" taken from studies of period paintings, manufactured by Morphos in 1986.



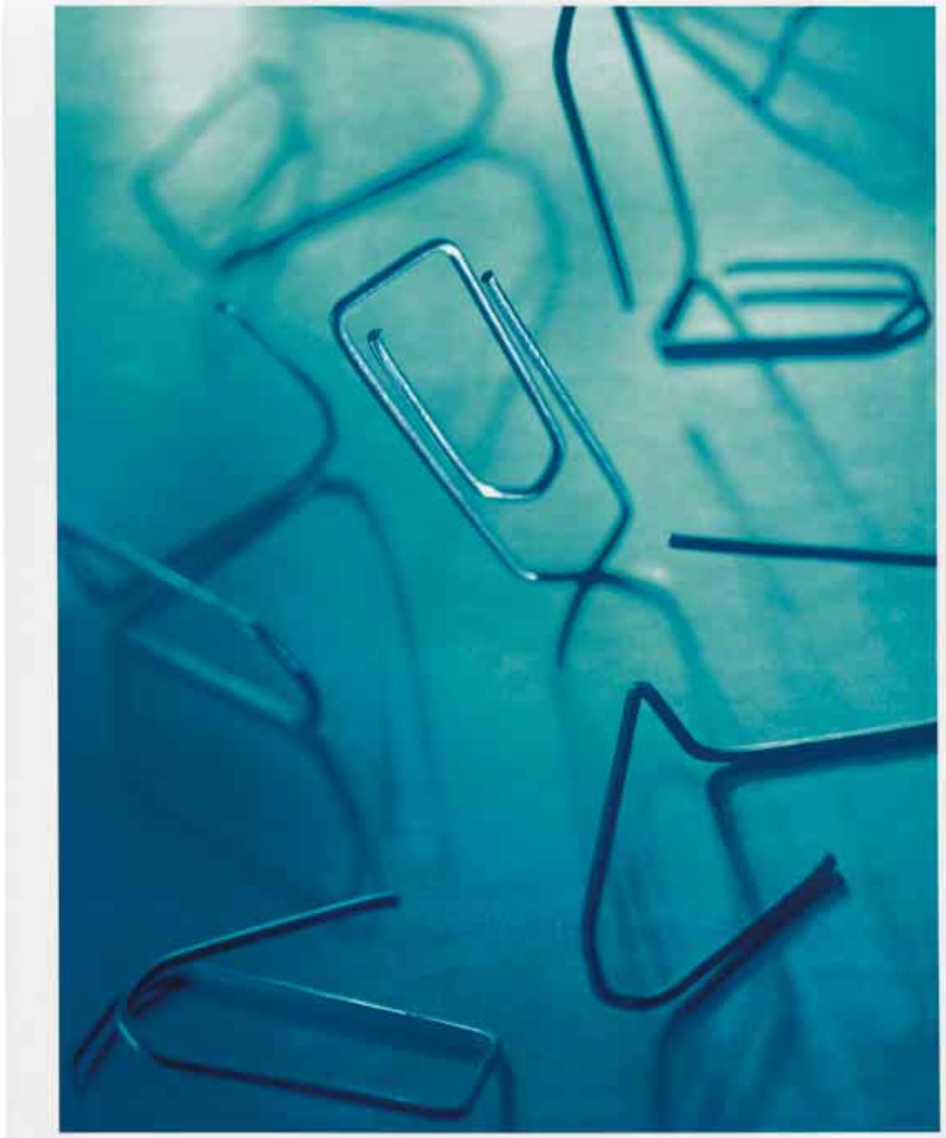
Piccoli grandi oggetti *Great Little Objects*

La puntina da disegno: il chiodo indolore *The drawing pin, a painless nail*

Potremmo dire che l'hanno inventata il vento e la gravità. La puntina da disegno è nata per vincere gli elementi come sorella minore e borghese del chiodo. È fatta solo di qualche grammo di ferro completata da ingegnose zampette e serve per fissare le cose dove vogliamo. Rimarrà soltanto una ferita piccolissima come traccia del suo sadico servizio.

We could say it was invented by wind and gravity. The drawing pin was born to beat the elements, as the nail's younger, bourgeois sister. Made of just a few grams of iron, it is completed by ingenious little paws and serves to fasten things where we want them – leaving only a tiny wound to record its sadistic service.

Foto di Donato Di Bello
Photographs by Donato Di Bello



Piccoli grandi oggetti *Great Little Objects*

La graffetta: il più piccolo possibile *The paper clip: the smallest possible*

Appena 10 centimetri di fil di ferro ingegnosamente piegato. L'ha inventata uno scienziato norvegese, ma l'ha brevettata un americano proprio nel 1900. Continuerà ad essere identica a se stessa per tutto un secolo, e per un altro e un altro ancora. Mai il minimalismo ha offerto così tanto per così poco.

Just 10 centimetres of wire ingeniously bent. Invented by a Norwegian scientist, it was patented by an American in the year 1900. It has remained unchanged right though this century, and will do so for another and another still. Never has minimalism offered so much for so little.

Piccoli grandi oggetti *Great Little Objects*

L'amo: funzionalità crudele *The fish-hook, cruelly functional*

È nato dalla disperazione provocata dalla fame. L'ha ideato un uomo primitivo che gli ha dato la forma di punto interrogativo per la bocca di un pesce. Non può essere più piccolo né più grande, il tempo non è stato capace di perfezionare ulteriormente il suo singolare profilo. Si mantiene imperterrito ricordandoci poeticamente che l'arma è stata la prima invenzione dell'uomo.

Born of the despair caused by hunger. Devised by a primitive man who gave it the fine form of a question-mark for the fish's mouth. It cannot be smaller, but not bigger either; time has found no further improvement to its singular profile. It remains undaunted, poetically reminding us that the weapon was man's earliest invention.

Piccoli grandi oggetti *Great Little Objects*

La bustina da tè: contenitore singolo *The teabag, a single container*

Probabilmente l'ha inventata un individualista inglese, amante delle dosi esatte. Ogni cosa nel posto giusto e pronta in qualsiasi momento. La dose unitaria necessaria e identificata. Il risparmio di altri strumenti supplementari. La flessibilità della carta applicata al packaging.

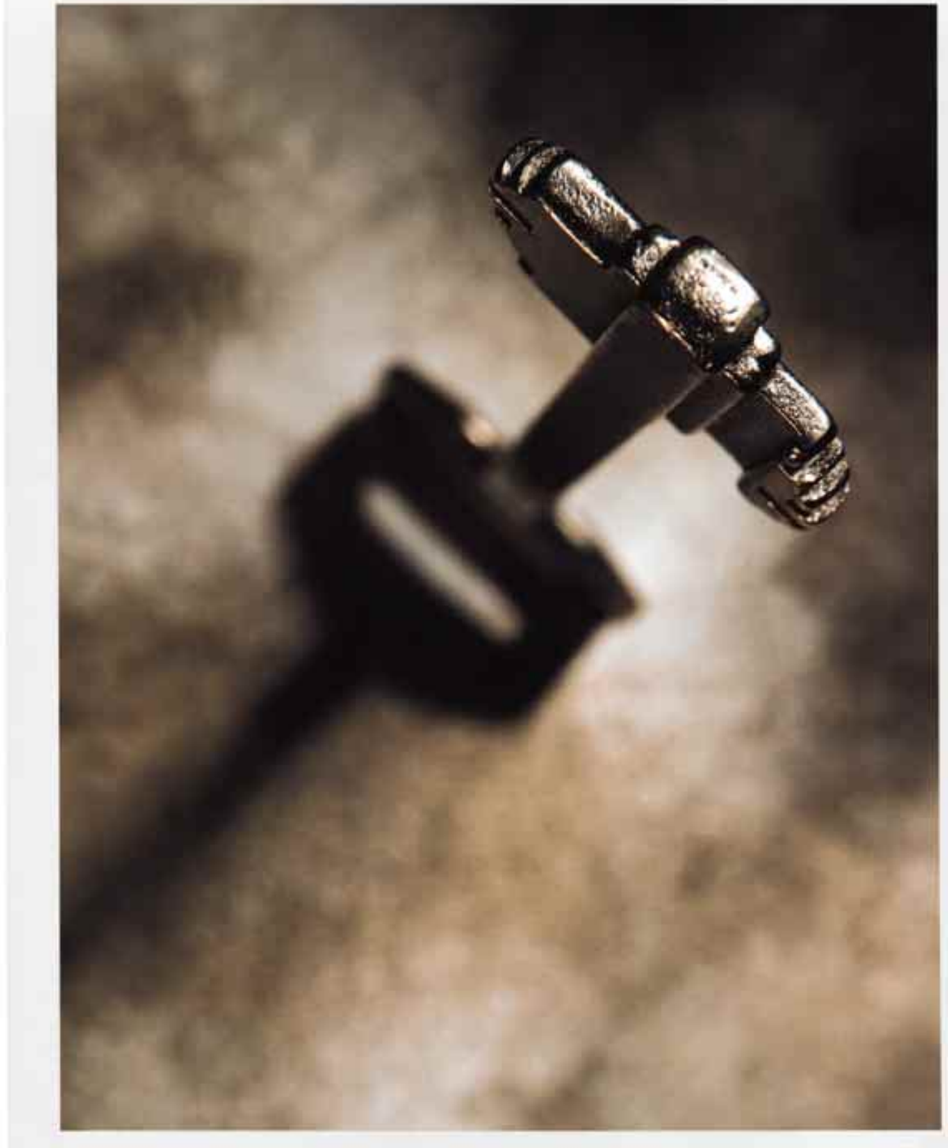
Probably invented by a British individualist, a lover of exact quantities. Everything in its proper place and ready at any moment. The necessary and identified single amount. Saving on other supplementary utensils. The flexibility of paper applied to packaging.

Piccoli grandi oggetti ***Great Little Objects***

La carta di credito: la chiave magica *The credit card, magic key*

L'ha inventata qualcuno con moltissimi soldi che non portava con sé il danaro. Un americano che non voleva sporcarsi le mani. Molto più tardi un francese la completò con una memoria e oggi si è trasformata in un biglietto da visita della società capitalistica. Non sbaglia mai, apre tutte le porte.

Invented by someone loaded with money, who didn't want to carry it about. An American who preferred not to soil his hands with the stuff. Much later, a Frenchman completed it with a memory. Today it has been transformed into a visiting card presented by capitalist society. It never makes a mistake and it opens all doors.



Piccoli grandi oggetti ***Great Little Objects***

La chiave: in via di estinzione? *The key: nearing extinction?*

L'ha inventata qualcuno geloso in difesa di qualcuno ansioso e l'ha divulgata la proprietà privata. Da allora custodisce case, casseforti, esistenze, tesori e miserie. I suoi denti sono stati il grimaldello per svelare il mistero. Per secoli sono state appese sonoramente alle nostre cintole. Oggi, la voce, il tasto e il segnale elettronico l'hanno condannata a morte.

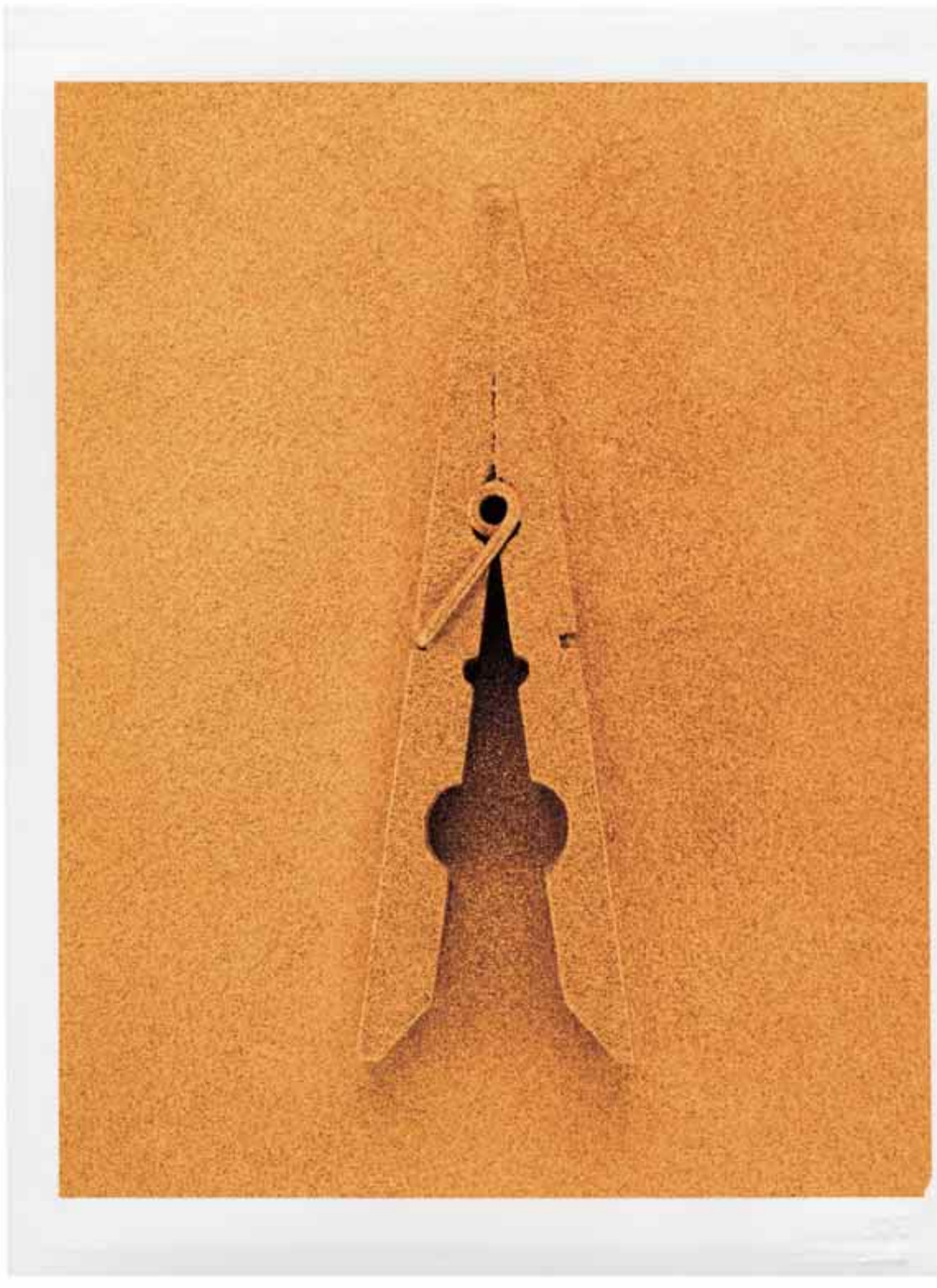
Invented by a jealous person to defend an anxious one, and circulated by private property. Since then it has guarded houses, safes, lives, treasures and poverty. Its teeth were picklocks for unravelling mysteries. For centuries keys have jangled on our belts. Today the voice, the switch and the electronic signal have condemned them to death.

Piccoli grandi oggetti ***Great Little Objects***

Il lego: l'atomo ludico *Lego, the play particle*

È stato creato da un umile falegname danese affinché i bambini potessero giocare durante il periodo di depressione del suo Paese. Ha inventato l'atomo ludico. Il minimo comune divisore dei giocattoli. Il DNA dell'universo infantile. Un esempio di come un elemento uguale possa creare differenze infinite.

Created by a humble Danish carpenter to give something to his kids to play with during the slump that had hit his country. He invented the interlocking play block. The lowest common denominator, the particle of toys. The DNA of childhood. An example of how an equal element can create infinite differences.



Piccoli grandi oggetti ***Great Little Objects***

La molletta per il bucato: impedire la fuga *The clothes peg, to prevent escape*

L'ha inventata una donna stufa di veder volar via i panni. Una macchina minuta per fissare, che si apre solo se la si stringe. Ma allo stesso tempo, un congegno di forze, leve e tensioni, un'arma e una molla che serve a reinventare ogni giorno il mondo.

Invented by a woman, who was fed up with seeing her washing blown away by the wind. A minute machine for fastening, it opens only when squeezed. But it is also a device based on force, levers and tension, a weapon and spring serving to reinvent the world each day.

Domus 811 Gennaio *January* '99

Fotografie di Ramak Fazel

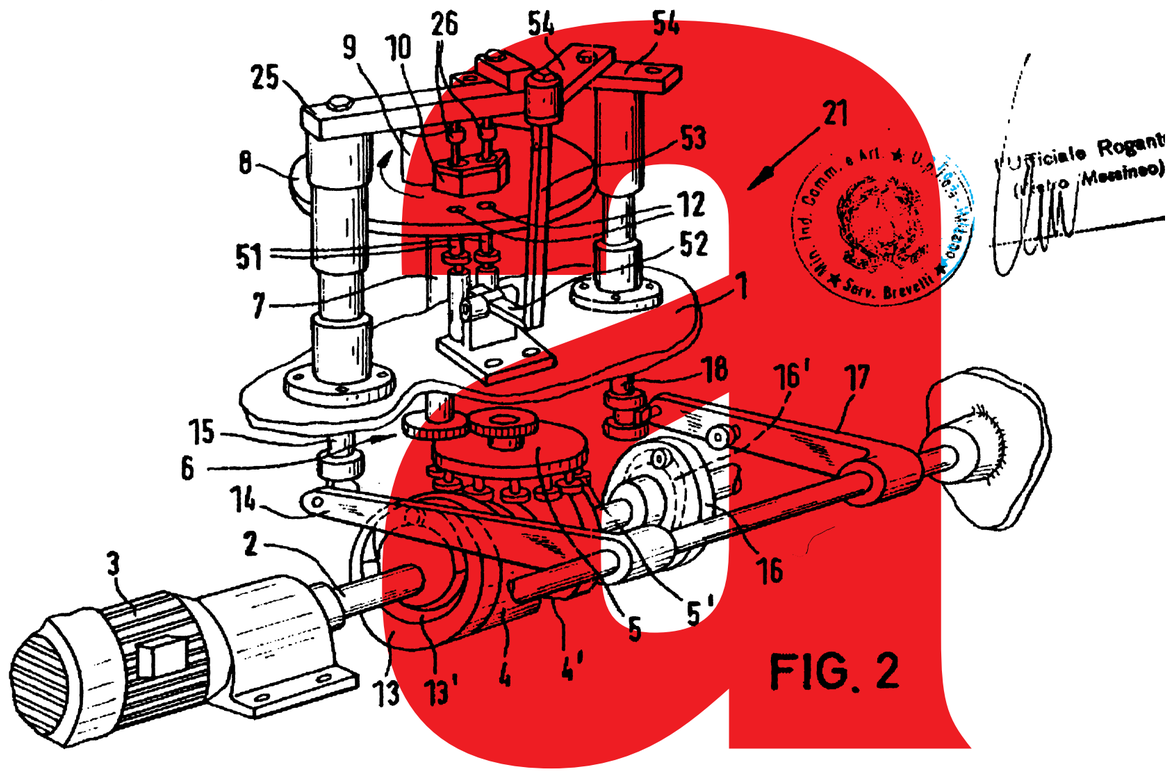
Photographs by Ramak Fazel

Gli ‘anonimi’ che hanno cambiato la nostra vita

The ‘anonymous’ things that have changed our lives

Sono tanti gli oggetti ben progettati e ben venduti anche se non firmati. Alcuni più di altri, però, hanno costituito una vera svolta per la nostra vita di tutti i giorni, sono stati emblema di un’invenzione. Tra i tanti, ne abbiamo selezionati sette, diversi per tipologia ma tutti con alle spalle una storia interessante e un brevetto, spesso molti brevetti, che la raccontano e la custodiscono allo stesso tempo. La lampadina, la penna a sfera, la capsula medicale, la chiusura lampo, il mouse, il ticket e la spilla da balia sono presenti indissolubilmente nella nostra giornata, senza che quasi ne avvertiamo la presenza. Sono oggetti giusti che rispondono bene alla loro funzione e che sono ormai diventati indispensabili strumenti della nostra vita.

Well-designed and well-sold products, though unsigned, exist in large numbers. Some more than others, however, have been true milestones in our everyday lives; emblems of an invention. Out of all these, we have picked seven. Though falling into diverse categories, they all have behind them an interesting story and a patent, often several patents, that describe and at the same time protect them. The light-bulb, the ball-pen, the medicinal capsule, the zip-fastener, the mouse, the queue ticket dispenser and the safety-pin are household words, though we scarcely notice their presence. They are the right objects to perform certain functions admirably, and have become indispensable tools of daily life.



Piccoli grandi oggetti *Great Little Objects*

Il tappo a corona: la bottiglia è vergine *The bottle crown cap, virgin bottle*

È nato uccidendo il sughero per comprovare la verginità. Esprime alla perfezione, sotto forma di stella, la difficoltà di dare una curvatura a un cerchio metallico. In un primo tempo sigilla e preserva, poi presto o tardi viene aperto a strappo per darci la felicità. Comincia allora la sua nuova vita, si trasforma in moneta, medaglia, ecc.

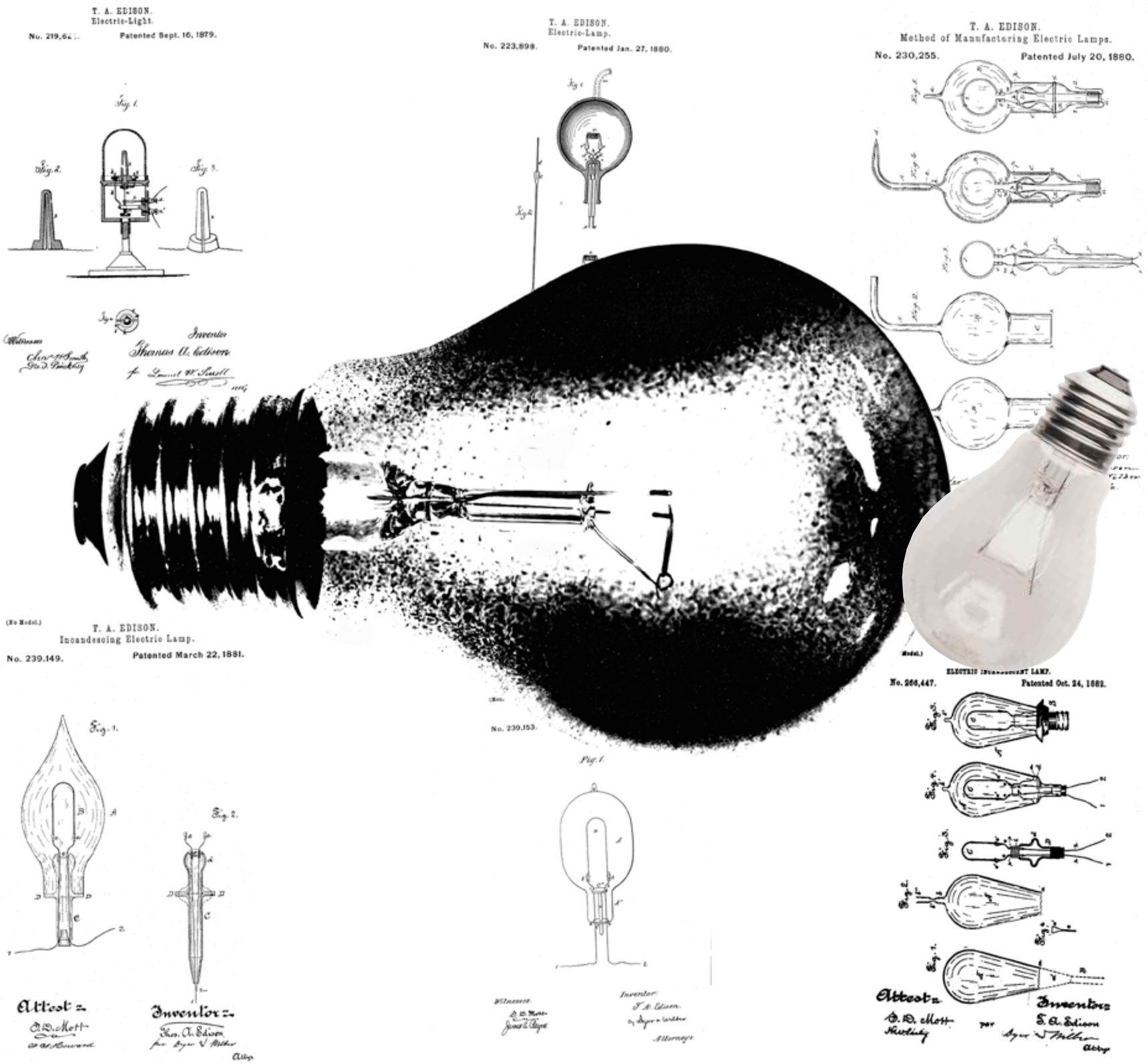
It came into being by killing the crown cork to prove virginity; expressing perfection, in the form of a star, the difficulty of giving a curvature to a metal circle. First it seals and preserves and then, sooner or later it is snapped off to provide a moment's refreshment. Then its new life begins, transformed into a coin, medal, etc.

LA LAMPADA DI EDISON
EDISON'S LIGHT BULB

Fiat lux ***Fiat lux***

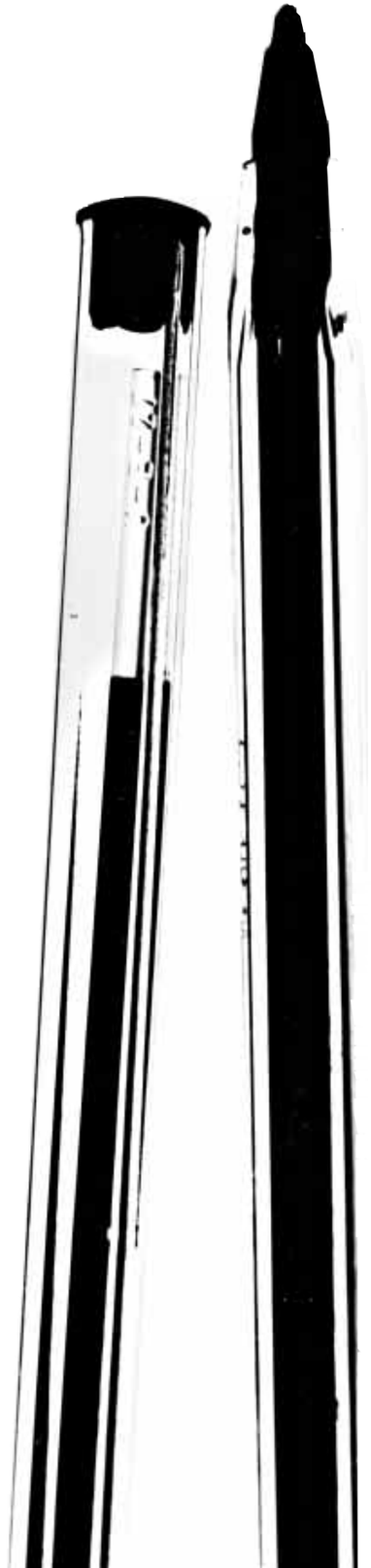
In fondo, il tema dell'anonimo ha a che fare con una sostanziale "non intenzionalità" estetica. Di solito gli oggetti anonimi non hanno pretese di bellezza. I criteri estetici sembrano esclusi da ogni tipo di ricerca sulla forma. Seppure la bellezza non venga ricercata, essa appare comunque una conseguenza del tutto naturale di un processo 'giusto', 'corretto', in cui la forma 'logica' in quanto puramente necessaria produce un'alta qualità estetica.
La lampadina è un oggetto straordinariamente bello. La sua forma perfetta nasce da mille ragioni, tutte legate a questioni tecnologiche, combinazioni ingegnose di meccanismi, di materiali, di conoscenze fisiche, chimiche e meccaniche, ma la somma non riesce a restituire la forza dell'immagine, emblema dell'invenzione, simbolo stesso dell'idea.
Thomas Alva Edison, con i suoi 1093 brevetti (in queste pagine pubblichiamo i più significativi), è un personaggio entrato nel mito della storia moderna, ma raramente viene citato come designer: il suo nome suona strano nella storia della cultura del design come è stata internazionalmente riconosciuta.
La sua fu dedizione incondizionata al mestiere di inventore. Il lavoro tenace e appassionato, oggetto di un organizzatissimo programma sperimentale, di un'applicazione ostinata sempre in bilico tra intuizioni folgoranti e rigoroso metodo di ricerca, si riassume nell'immagine di Edison che in un angolo di quella fabbrica delle invenzioni che fu il laboratorio di Menlo Park "lotta con l'invenzione" provando e riprovando fino a una soluzione soddisfacente.
Edison diede inizio alla ricerca sulla lampadina nell'autunno del 1878, a Menlo Park, a poche miglia da Manhattan. Lì concertò il preludio all'invenzione, risultato sicuro di un lavoro concepito come attività collettiva sempre sospesa tra due luoghi simbolici: il laboratorio e la biblioteca. La lampadina è il risultato straordinario di questo programma di ricerca, essa stessa mette insieme numerosi brevetti. Colpiscono innanzitutto la ricerca sul materiale per l'incandescenza prima di individuare il filamento di carbone, le innumerevoli combinazioni di metalli, rivestimenti, ossidi, o quella della soluzione della connessione tra sorgente di luce e alimentazione elettrica, tra lampada, filamento e innesto della corrente: l'attacco Edison appunto.

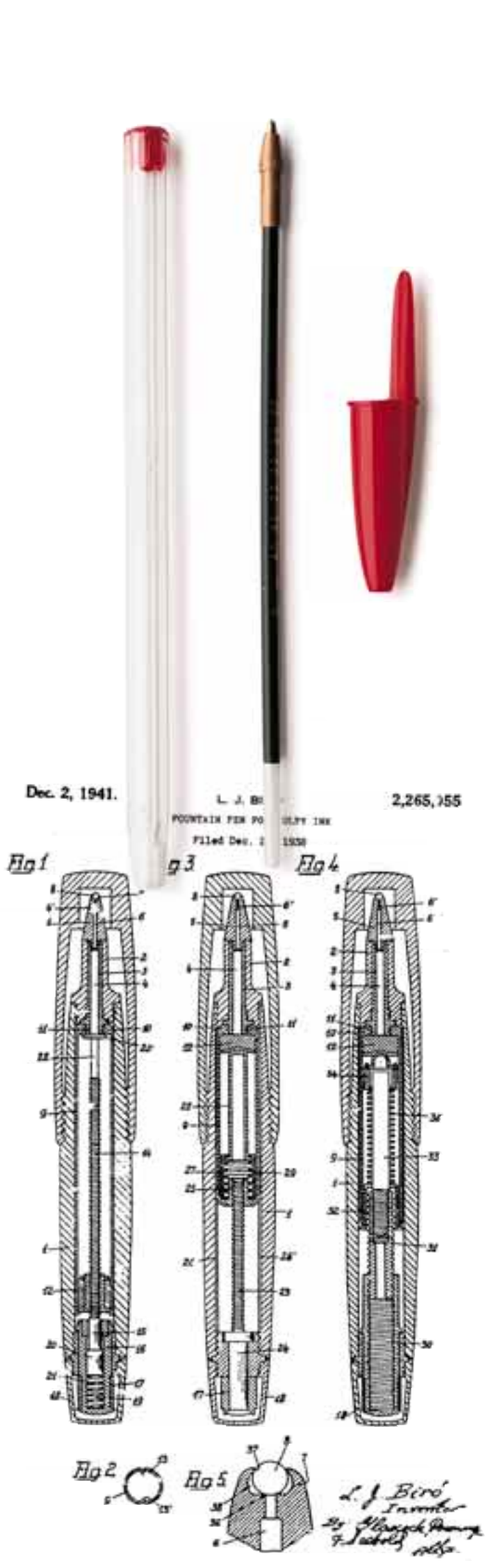
By and large, *the subject of anonymity has to do with what is substantially an aesthetic "non-intention". As a rule, anonymous objects make no claim to beauty. Aesthetic criteria seem to be barred from any kind of research into form. Whilst beauty is not actually sought, it nevertheless appears as the perfectly natural consequence of a 'proper', 'correct' process, in which 'logical' form as a pure necessity, produces a high aesthetic quality.*
The electric light bulb is an extraordinarily beautiful object. Its perfect form stems from a thousand reasons, all of them linked to technological matters, to ingenious combinations of mechanisms and materials, of physical, chemical and mechanical knowledge. But the sum fails to render the image-impact, the emblem of this invention, the very symbol of the idea.
Thomas Alva Edison, with his 1093 patents (in these pages we are publishing the most important ones), is a figure who went down into the myth of modern history, but is rarely mentioned as a designer. His name rings oddly in the history of design culture as it has come to be internationally recognized.
He was a man unconditionally devoted to the inventor's craft. His tenacious and inspired work was disciplined by an extremely highly organized experimental programme of obstinate application, forever poised between brilliant hunches and rigorous research method. It can be summed up in the image of Edison standing in a corner of that factory of inventions that was the Menlo Park laboratory, "battling with invention", trying and trying again until at last a satisfactory solution was reached.
Edison began his research on the electric light bulb in the autumn of 1878, at Menlo Park, a few miles from Manhattan. It was there that he orchestrated his prelude to the invention, the sure outcome of a task conceived as a collective activity, constantly suspended between two symbolic places: the laboratory and the library. The light bulb is the extraordinary result of that research programme, already consisting of numerous different patents put together. One is struck most of all by his research on the material for incandescence, conducted prior to identifying the carbon filament, the innumerable combinations of metals, coatings, oxides, or that of the solution to the connection between the light source and the electricity supply, between lamp, filament and current connection: the Edison cap.



LA PENNA A SFERA
THE BALLPOINT PEN

La ruota della scrittura
The wheel of writing



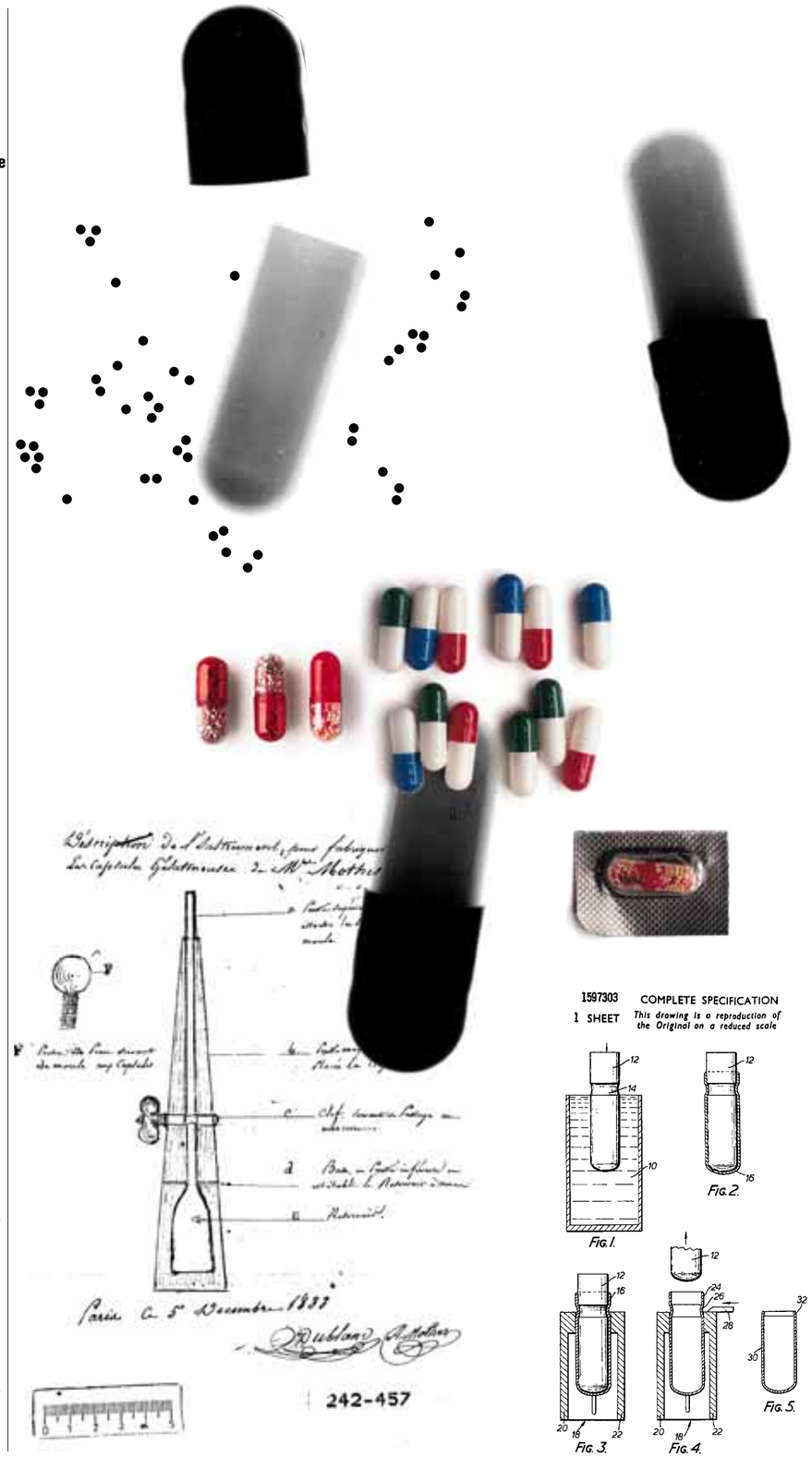


Si tratta di un'invenzione dell'ungherese Làszlo József Biró, revisore di bozze e tipografo presso un giornale di Budapest e anche pittore, il quale assieme al fratello chimico Georg e a un tecnico industriale Imre Gellért fabbricò il primo prototipo. Il problema era andare al di là della penna stilografica, un oggetto imperfetto, che bisognava ricaricare continuamente e che provocava delle macchie. Biró brevettò l'invenzione nel 1938 in Ungheria (n. 2.265.055), ma allo scoppio della guerra mondiale andò in Argentina dove creò un laboratorio per produrre e vendere i suoi primi 'birome'. Un articolo della rivista *Time* lanciò l'invenzione, brevettata nel 1941 negli Stati Uniti. Da allora, Biró si è dedicato a sfruttare il brevetto in tutto il mondo. Uno degli acquirenti dell'invenzione fu Marcel Bich, nato a Torino. Nell'invenzione di Biró intuì grandi sviluppi grazie alla semplificazione. Fu così che, nel 1949, lanciò un primo prodotto. Come diceva Bich, si trattava dell'"applicazione della ruota – o meglio della sfera – alla scrittura". Seguì la famosa Bic cristal lanciata nel 1953, che viene prodotta ancora oggi in forma quasi identica. Il piccolo foro nel corpo esagonale serve a trasmettere la pressione atmosferica all'inchiostro, il cappuccio ha un fermaglio per fissarla al taschino e il taglio sulla punta – introdotto recentemente – serve a evitare incidenti ai bambini che la potrebbero ingoiare. La sfera in carburo di tungsteno può scrivere fino a tre chilometri di seguito senza fermarsi. Ogni giorno Bic vende in tutto il mondo circa 20 milioni di prodotti per la scrittura in oltre 160 Paesi. Quanti ne avete comprati in tutta la vostra vita? ... Siete mai riusciti a finirne uno?

This was invented *by the Hungarian Làszlo József Biró, a proof-reader and typographer at a Budapest newspaper and also a painter. Together with his chemist brother Georg and an industrial technician, Imre Gellért, he made the first prototype. The problem was to supersede the fountain pen, an imperfect object which had to be continually reloaded and had a tendency to blot. Biró patented the invention in 1938 in Hungary (patent no. 2.265.055). But on the outbreak of the second world war he left for Argentina, where he set up a laboratory to produce and sell his first 'birome'. An article in* Time *magazine launched the invention, which was patented in 1941 in the United States. From then on, Biró devoted his time to exploiting the patent worldwide.*
One of the purchasers of the invention was Marcel Bich, who was born in Turin. His intuition told him that Biro's invention could be developed in a big way by simplification. Thus it was that in 1949 he launched an initial product. As Bich said, it was a matter of "applying a wheel – or better, a sphere – to writing". There followed the famous Bic cristal, launched in 1953, which is to this day produced in an almost identical form. The little hole in the hexagonal body serves to transmit the atmospheric pressure to the ink; the cap has a clip to fasten it to the pocket, and the cut on the point – recently introduced – serves to avoid accidents to children who might swallow it. The tungsten carbide ball can write up to three kilometres at a time without stopping. Each day Bic sells around 20 million writing instruments in over 160 countries. How many have you bought in your own life? …Did you ever manage to finish one?

LA CAPSULA MEDICALE
THE MEDICINAL CAPSULE

Una navicella commestibile
An edible spacecraft



"Pillole alimentari di diversi diametri, confezionate in astucci bivalve molto eleganti per forma, colore, materia, semitrasparenza e semplicità d'apertura". La descrizione di Munari che allude a un'analisi del pisello come esempio assoluto di good design ci fa pensare all'origine prima dell'invenzione in questione: la capsula per scopi medicinali. D'altronde la forma primordiale (il brevetto ottocentesco) evoca le dimensioni perfette del piccolo legume, ma la forma sferica di questa prima allusione nell'adattarsi ai procedimenti industriali si allunga in una forma a "bozzolo di baco da seta". A mano a mano fino al brevetto moderno (quello più significativo è Snap-Fit® della Capsugel del 1968) la forma della capsula si definisce in funzione del suo riempimento, si modella sulle base delle ragioni dell'incastro dei due cappucci in cui una sorta di o-ring integrato sigilla la connessione. La pillola allude al gesto magico in cui un piccolissimo agente medicamentoso sortisce un effetto che ha del miracoloso. Il primo brevetto, ossia la ratifica industriale dell'invenzione (risale al dicembre del 1833) si deve a François Bernabé Achille Mothes. Da Parigi in breve egli ottenne una posizione di monopolio in tutto il mondo. Le prime capsule erano delle "vescicole fatte di gelatina" fabbricate immergendo dei sacchetti di pelle riempiti di mercurio in soluzioni gelatinose. Una sottile pellicola tendeva ad aderire alla matrice in materiale poroso. Una volta indurita, il mercurio veniva svuotato dal sacchetto-matrice, in modo che la gelatina, ormai assunta forma di capsula, potesse essere sfilata senza difficoltà. Ogni singola capsula veniva poi riempita e otturata con un'ulteriore goccia di gelatina.

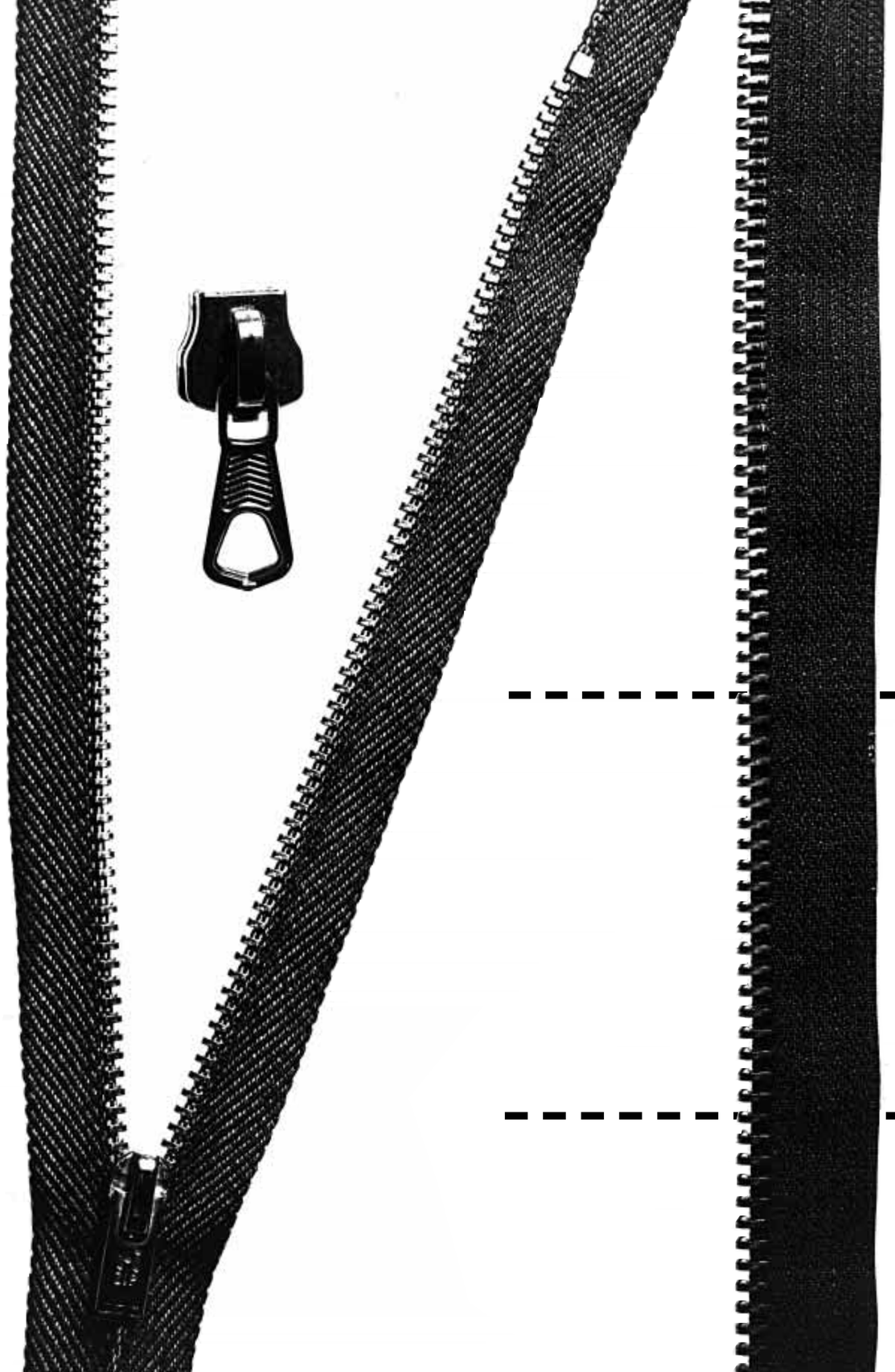
"Food pills of varying *diameters, packed in bivalve cases of great elegance in their form, colour, material, semi-transparency and simplicity of opening". Munari's allusion to an analysis of the peapod, as an absolute example of good design, reminds us of the origin before the invention in question: the medicinal capsule. Moreover its primordial form (in the nineteenth-century patent) evokes the perfect dimensions of a legume. But the spherical shape of that first allusion, in its adaptation to industrial processes is elongated into the form of a "silkworm cocoon". Moving gradually up to modern patents (the most significant being that of the Snap-Fit® by Capsugel in 1968), the shape of the capsule is defined in relation to its filling; and it is modelled on the reasons for the interlocking of the two caps, in which a sort of integrated o-ring seals the connection. The pill alludes to the magic gesture in which a tiny medicinal agent produces a seemingly miraculous effect. The first patent, being in fact the industrial ratification of the invention (of December 1833), was the work of the Frenchman Bernabé Achille Mothes. And from Paris he quickly gained a worldwide monopoly. The first capsules were "vesicles made of gelatine" and were manufactured by dipping leather bags filled with mercury into gelatinous solutions. A thin film tended to adhere to the matrix of porous material. Once hardened, the mercury was emptied from the bag, so that the gelatine, by now in the shape of a capsule, could be slipped out with ease. Each single capsule was then filled and closed with a further drop of gelatine.*

LA CHIUSURA LAMPO
THE ZIP FASTENER

Guerra ai bottoni
War on buttons

Si tratta di uno dei marchingegni più originali e complessi della storia dell'invenzione. È nato il 29 agosto 1893 per mano di Whitcomb L. Judson (vedi brevetto n. 504,038, pagina accanto in alto), un ingegnere che aveva tentato senza successo di produrre un modello di tram su gomme per la sua città, Chicago. L'asta a gancio di sua invenzione brevettata fu il precursore dell'attuale chiusura lampo. Fu chiamata "chiusura e apertura a graffe per scarpe" poiché era stata pensata specificatamente come un'alternativa alla chiusura faticosa degli stivali con i lacci. Si trattava di un sistema complicato di ganci che si univano e si separavano grazie al passaggio di un ferretto che cambiava direzione secondo l'uso – aprire o chiudere – e che si poteva estrarre. Il marchingegno risultava veramente una novità poiché non aveva nulla in comune con altre trovate precedenti, se non quella più remota descritta in un brevetto del 1851 di Elias Howe: un sistema di chiusura a base di lacci e intagli che non fu mai realizzato. Assieme a Harry Earle, Judson fondò la Universal Fastener Company di Chicago, ma il prodotto lanciato sul mercato nel 1896 risultava molto complicato da produrre e difficile da usare da parte del pubblico e, inoltre, si guastava spesso. Per il fatto di essere in metallo si arrugginiva con l'umidità o quando lo si lavava, ed era quasi impossibile ripararlo se un gancetto si staccava. Il nuovo direttore dell'impresa Lewis Walker lanciò nel 1900 sul mercato un modello migliorato di Judson con il nome di "C-curity, the fastener" con lo slogan "un'invenzione del XX secolo. Risparmia tempo e arrabbiature" e il suo impiego passò dall'ambito ristretto delle calzature a ogni tipo di capo di abbigliamento, soprattutto femminile e altri usi come buste per tabacco, borsette, ecc. Judson morì nel 1909 e non riuscì mai a intuire le possibilità di una invenzione che oggi è indispensabile nella nostra società ed è perfino arrivata sulla Luna. Fu Gideon Sundback a lanciare nel 1917 (vedi brevetto n. 1,219,881, pagina accanto in basso) un modello senza i complicati ganci anteriori simile a quello che usiamo oggi. Si chiamava Hookless (senza ganci) e, successivamente Plako e soltanto alla fine degli anni '20 l'invenzione fu battezzata con il nome di 'zipper', parola onomatopeica del rumore provocato dal veloce funzionamento. La chiusura lampo garantiva una chiusura perfetta, senza i vuoti che lasciavano gli abituali lacci, non si rovinava mai, risparmiava tempo nel vestire, eliminava i bottoni e garantiva sicurezza (i precedenti gancetti avevano pizzicato più di un dito!).
Nel 1929, solo sul mercato americano furono venduti 17 milioni di pezzi, e nel giro di dieci anni già se ne producevano 300 milioni. Nel 1950 si calcola una produzione di 1000 milioni all'anno. La creatrice di moda Elsa Schiapparelli decretò il successo della chiusura lampo inserendola come leitmotiv nei suoi modelli alle sfilate della fine degli anni '30 e pittori come Dalí l'hanno utilizzata come elemento simbolico in alcuni dei loro disegni. Negli anni '50 è iniziata la produzione in alluminio e, più tardi, negli anni '70 in materia plastica. Chi non apre e chiude almeno una chiusura lampo al giorno?

This is one of the most *original and complex devices ever invented. It was started on August 29, 1893 (see patent n. 504,038, top opposite), by Whitcomb L. Judson, an engineer who had unsuccessfully attempted to produce a model for a tram on rubber wheels for his home city, Chicago. The hook locker invented by him and patented was the precursor of today's zip fastener. It was called the "Clasp locker or unlocker for shoes", since it had been specifically thought of as an alternative to the tiring business of fastening boots with laces. It consisted of a complicated system of hooks, joined and separated by the passing of a small needle which changed direction according to use – opening or closing - and could be extracted. The complex device was a genuine novelty, for it had nothing in common with earlier ideas, except for the remotest of them, described in a patent of 1851 by Elias Howe: a fastening system based on laces and notches, which was never put into effect. Together with Harry Earle, Judson founded the Universal Fastener Company in Chicago, but the product launched on the market in 1896 turned out to be very complicated to manufacture and difficult for the general public to use. Further, it often went wrong. As it was made of metal, it rusted in dampness or when washed, and it was almost impossible to repair if one of the hooks broke off.*
In 1900 the new manager of the business, Lewis Walker, marketed a model improved by Judson, named "C-curity, the fastener", with the slogan "a twentieth century invention. Saves time and worry". Its usage escalated from the narrow sphere of footwear to all types of clothing, especially women's, and to other uses such as for tobacco pouches, handbags, etc. Judson died in 1909 and never guessed the possibilities of an invention which is today indispensable to our society and has even been to the Moon. It was Gideon Sundbach who in 1917 launched a model (see patent n. 1,219,881, below opposite), without the complicated front hooks, which was similar to the one we use today. It was called Hookless and, later, Plako. Only in the late '20s was the invention christened by the name of 'zipper', an onomatopoeic word for the sound made by its rapid use. The zip fastener ensured a perfect closure, without the empty spaces which the habitual laces used to leave. It never wore out, saved time when dressing, eliminated buttons and guaranteed safety (the earlier hooks had pinched more than a few fingers!).
In 1929, on the American market alone, 17 million pieces were sold, and ten years later 300 million were already being turned out. It is calculated that by 1950 production had risen to 1000 million per year. The fashion creator Elsa Schiapparelli decreed the success of the zip fastener by including it as a leitmotif in her models shown in the late 1930s, and painters like Dali took it up as a symbolic element in some of their works. In the '50s production began in aluminium and, later, in the '70s, in plastic. Who doesn't open and close at least one zip each day?



(No Model.)

W. L. JUDSON.

CLASP LOCKER OR UNLOCKER FOR SHOES.

No. 504,038. Patented Aug. 29, 1893.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 10. Fig. 6. Fig. 9. Fig. 5. Fig. 8. Fig. 7. Fig. 4.

Witnesses.
W. H. Oppahl
E. F. Elmore

Inventor.
Whitcomb L. Judson
by his Attorneys
Jas. F. Williamson

G. SUNDBACK.

SEPARABLE FASTENER.

APPLICATION FILED AUG. 27, 1914.

1,219,881. Patented Mar. 20, 1917.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 8. Fig. 4. Fig. 5. Fig. 3. Fig. 6. Fig. 7. Fig. 9.

Attest:
J. D. Cornell, Jr.

Inventor:
Gideon Sundback,
by Edwards, Sager & Prosser
Attys.

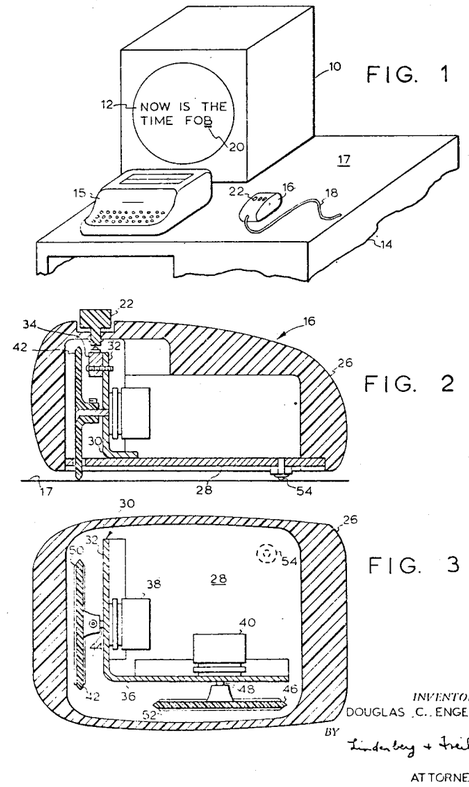
a

IL MOUSE
THE MOUSE

L'indice naturale
The virtual finger

Il design anonimo è la scuola che insegna a parlare un linguaggio intuitivo, immediato nei suoi riferimenti evidenti, ovvi, facili da capire. Uno sforzo di chiarezza è implicito del tema del design 'anonimo', dove tutto parla per essere immediatamente capito.
Il mouse è l'invenzione che più di ogni altra ha centrato l'obiettivo della comunicazione tanto da riuscire a rendere intuitivo e naturale l'uso dell'elaboratore elettronico, emblema stesso della sofisticazione tecnologica. Pietra miliare nella storia dell'interazione uomo-macchina, il mouse è il risultato delle ricerche condotte da Douglas Engelbart presso lo Stanford Research Institute durante gli anni Sessanta. Il primo modello è quello che incomincia a delinearsi intorno all'immagine dello schermo radar quando Engelbart, durante la seconda guerra mondiale, immagina un sistema "figurativo-visuale" per organizzare le informazioni sullo schermo in modo da poterci quasi 'volare' intorno. Convinto che il computer in qualità di estensione delle capacità cognitive dell'uomo dovesse essere portato a esprimere tutte le sue reali potenzialità, Engelbart si dedicò a costruire intorno a questa idea che prefigurava il futuro un apparato adeguato di strumenti; da qui ebbe inizio un rigoroso programma di ricerca.
A Stanford nel 1968, durante una mitica messa in scena multimediale dell'Augmentation Research Center guidato da Engelbart, fecero la loro prima apparizione il sistema a finestre multiple, l'ipertesto e il mouse: il computer stava diventando uno strumento accessibile a tutti. Espressione del primo comandamento dell'interazione: "Non dirlo, farlo", il mouse è stata la chiave per interagire in modo naturale col computer; in fondo anche a questa piccola appendice si deve la sua trasformazione in oggetto domestico. Come primo segnale di 'umanizzazione' della macchina, questo sistema di puntamento sotto forma di topolino ha liberato la mobilità nello spazio dello schermo introducendo un codice di comportamento gestuale basato su poche azioni elementari: puntare (pointing), bussare una o due volte (clicking, double clicking), trascinare (dragging).
Fino alla comparsa del mouse, lo schermo non aveva potuto che applicarsi sul modello della pagina del libro, al suo andamento bustrofedico (ossia da destra a sinistra, dall'alto in basso imitando il movimento lento del bue che ara il terreno, prima ispirazione per il modello della scrittura). Il mouse è un segno di liberazione, rompe la rigida parcellizzazione dello schermo in file ordinate di righe e colonne che ingessavano lo spazio virtuale, per aprire il libero movimento nello schermo in maniera naturale sull'eco del gesto di indicare, archetipo della comunicazione, così da concentrare tutta la coscienza dell'azione sulle punta delle dita.

Anonymous design *is a school teaching people to speak an intuitive language – a language immediate in its evident, obvious, easily comprehensible references. A striving for clarity is implicit in 'anonymity', where everything speaks to be instantly understood.*
The mouse is the invention which more than any other hits the target of communication. It even gives a user-friendly and natural character to the computer – that very emblem of technological sophistication. A milestone in the history of man-machine interaction, the mouse is the result of research conducted in the 1960s by Douglas Engelbart at the Stanford Research Institute. Its first model began to take shape around the image of the radar screen, when Engelbart, during the second world war, imagined a "figurative-visual" system for organizing information on the screen so that he could then almost 'fly' round it.
Convinced that the computer, as an extension of man's cognitive capacities, must be able to express his fullest real potential, Engelbart devoted himself to building a suitable apparatus around this futuristic idea. So began a rigorous research programme.
At Stanford in 1968, during a mythic multimedia display by the Augmentation Research Center headed by Engelbart, the multiple window system, the hypertext and the mouse made their first appearance. The computer was on its way to becoming a tool accessible to all.
As an expression of the first commandment of interaction, "Don't say it, do it", the mouse was the key to interacting in a natural way with the computer. It is basically indebted to this small appendix for its transformation into a domestic object. As the initial signal of a 'humanized' machine, this mouse-shaped system of 'pointing' was to liberate mobility within the screen's space, by introducing a gestural code of behaviour based on a few elementary actions: pointing, clicking, double clicking and dragging. Until the advent of the mouse, the screen could only function like the lines on the page of a book, with their boustrophedon progress (i.e. alternately turning from left to right and right to left and from top to bottom, as in the slow movement of an ox ploughing the land, which served as the first inspiration for the model of writing).
The mouse brought freedom to break the rigid division of the screen into orderly rows of lines and columns which had formerly been a hindrance to its virtual space. The mouse opened up free movement on the screen. In the most natural way, it echoed that archetype of communication, the gesture of pointing, so as to concentrate the whole consciousness of action in the fingertips.



In queste pagine: in alto, il primo mouse, tenuto da Engelbart; in basso da sinistra, Engelbart al lavoro nel 1974 con la sua prima stazione operativa personale e nel 1984 nel suo ufficio di Tymshare mentre tiene in mano il primo mouse e il nuovo modello dell'84; a destra, una fase dello studio sperimentale condotto da Bill English tra il 1963 e il 1964 per selezionare lo strumento ideale per 'puntare' (vinse il mouse).

These pages: top, the first mouse, held by Engelbart; bottom left, Engelbart at work in 1974 with his first very-own display workstation and in 1984 in his office in Tymshare holding original mouse next to modern (1984) model; right, a phase of the experimental study managed by Bill English between 1963 and 1964 in order to select the best pointing device (the mouse won).

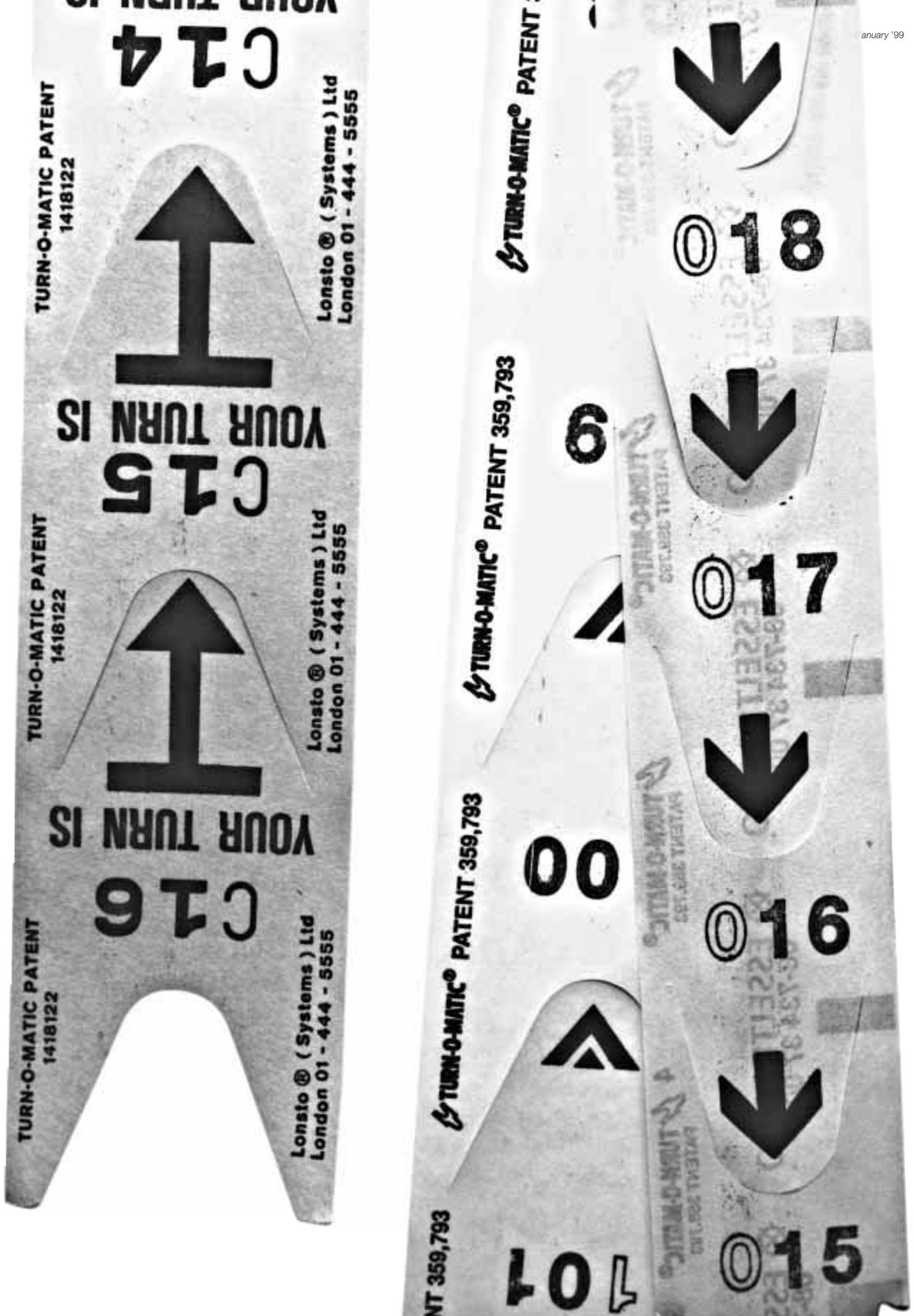
a

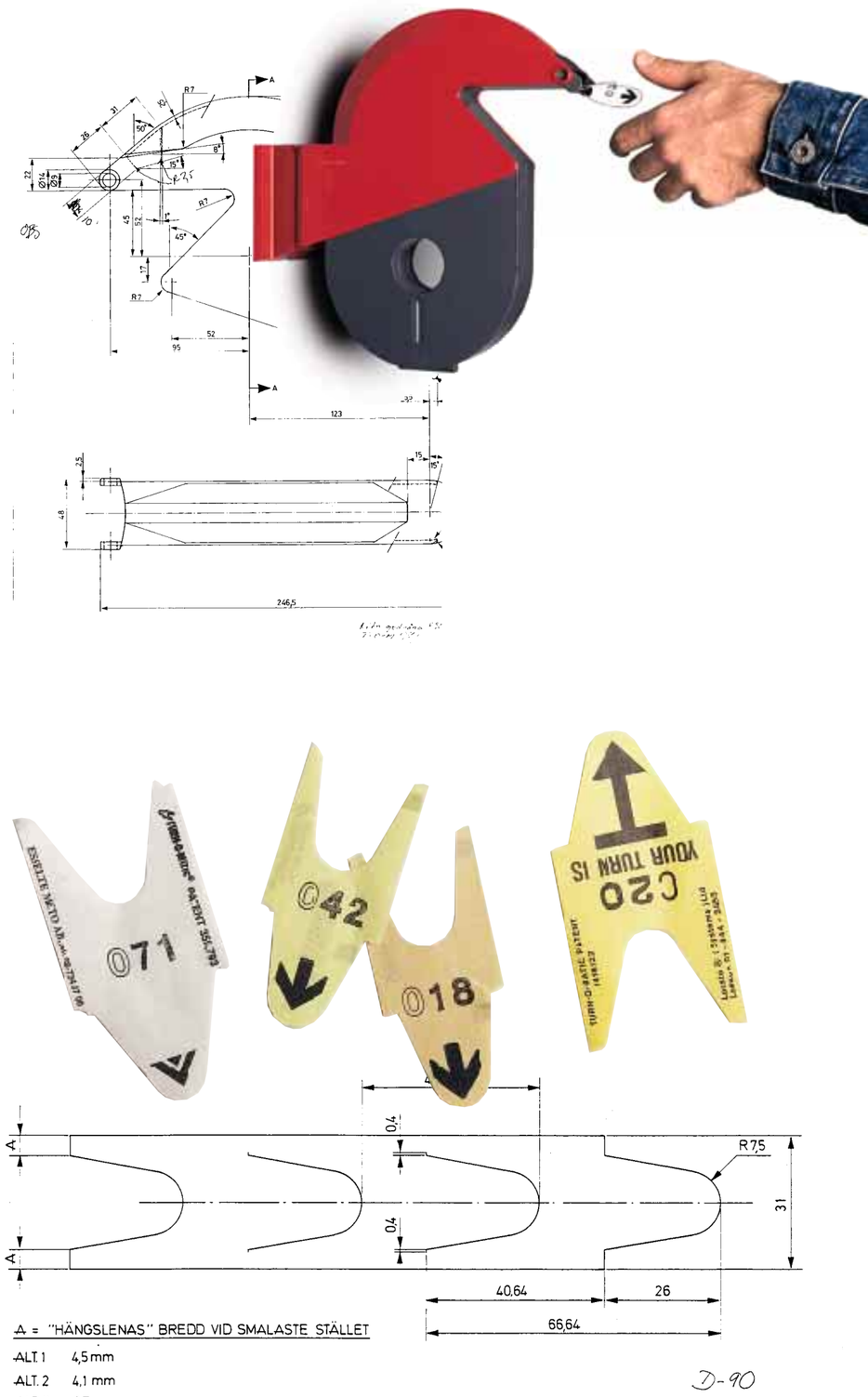
IL TICKET
THE TICKET

In fila democraticamente
Democratic queuing

Gli italiani non amano le file: non rientrano nei loro comportamenti naturali. Ma forse sarebbe più corretto parlare al passato. Gli italiani, come milioni di persone in tutto il mondo, hanno imparato a fare la fila senza paura di perdere il proprio turno. La svolta è avvenuta con l'installazione dei distributori di biglietti numerati, un sistema che consente di essere "in fila" senza stare in una fila: quando sull'indicatore appare il numero di turno, il possessore del 'ticket' corrispondente sa che è arrivato "il proprio momento".
Il primo ticket dispenser viene introdotto in Svezia nel 1956 dalla società Turn-O-Matic, tanto che il sistema è conosciuto come Turn-O-Matic Queuing System. Ma il vero segreto del sistema sta nel ticket di carta: deve staccarsi senza rompersi, avere una forma che lo renda riconoscibile e rintracciabile anche nella tasca più affollata.
Il disegno del biglietto deriva da un'idea di Åke Ehrlund, sviluppata successivamente da Tom Ahlström e Hans Ehrich nella forma ora conosciuta e trasformata in prodotto da Esselte Meto per il sistema Turn-O-Matic® (Patent 359.793). Il dispensatore adatto ai nuovi biglietti viene disegnato da A&E Design nel 1972: riducendo drasticamente i componenti interni, D-80 assicura il corretto svolgersi del rotolo al suo interno e facilita lo stacco del ticket, la cui lingua sporge nella parte bassa del dispensatore. Questa impostazione viene capovolta nel modello D-90, disegnato da A&E nel 1989: in questo caso il biglietto viene estratto dalla parte alta dell'apparecchio, tirando la linguetta verso il basso, secondo un gesto che appare più spontaneo ed efficace.

The Italians are not fond *of queues, which don't come naturally to them. But it might perhaps be more correct to put all this into the past tense. For the Italians, along with millions of people all over the world, have learnt to queue without feeling tense for fear of losing their turn. The turning-point in fact came with the installation of dispensers of numbered tickets, with a system allowing people to be "in the queue", without actually queuing. When a number appears on the indicator, the holder of its corresponding ticket knows that his or her turn has come to be served. The first ticket dispenser was introduced in Sweden in 1956, by the firm Turn-O-Matic, and in fact the system is known as the Turn-O-Matic Queuing System. The secret of the system however lies in its detachable paper slip. It has to be possible to pull this out without tearing the paper. Also, it must have a form that will make the ticket easy to recognize as well as to find even in the most jumbled pocket.*
The ticket design stems from an idea first thought of by Åke Ehrlund, subsequently developed by Tom Ahlström and Hans Ehrich in the form now known, and transformed into a product by Esselte Meto for the Turn-O-Matic® system (Patent 359.793). The dispenser adapted to the new tickets was designed by A&E Design in 1972. By drastically reducing the number of internal components, D-80 ensured the correct turning of the roll inside, and facilitated ticket detachment by having the paper tongue sticking out of the lower part of the dispenser. This method was reversed in the model D-90, designed by A&E in 1989, the tongue of the ticket now being extracted from the top of the apparatus and pulled downwards, with a more spontaneous movement of the hand.



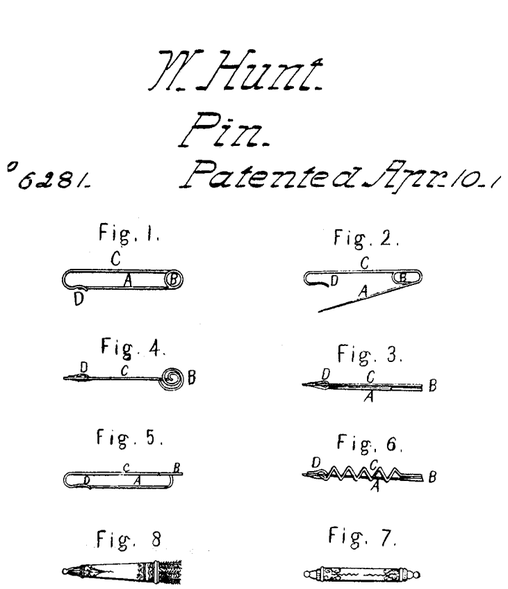


LA SPILLA DA BALIA
THE SAFETY PIN

Sicurezza sul filo
Safety in wire

L'ufficio dei brevetti americano (l'anagrafe delle invenzioni, ossia l'istituzione che ne riconosce lo *status*) sull'onda della rivoluzione industriale ha concesso dal 1790 più di sei milioni di brevetti, tutti con un unico obiettivo implicito: migliorare la vita quotidiana dell'uomo.
La spilla da balia è un esempio classico di design anonimo, inteso nel senso più tradizionale del termine in cui oggetti d'uso quotidiano colpiscono per la straordinaria chiarezza della loro ragion d'essere: si trovano come 'spiazzati' rispetto a qualsiasi intenzionalità creativa. Diceva un grande cultore dell'anonimo come Bruno Munari: "Molti prodotti sono venduti senza il nome dell'autore, e vi sono oggetti che vengono prodotti da molti anni e che si vendono bene solo perché sono ben fatti e non perché sono stati progettati da un divo del design".
La spilla di sicurezza è un oggetto tanto ben fatto da tramandare la sua forma inalterata nel tempo da più di cento anni. Espressione perfetta delle ragioni della materia secondo cui un unico filo sottile di ferro nello svolgersi della sua geometria lineare diventa di volta in volta molla, spillo o fermaglio, la spilla di sicurezza è un esempio sicuro di design 'monomaterico', 'multifunzionale', 'ecologico', 'minimalista'... Il suo inventore nel testo di accompagnamento del brevetto nella primavera del 1849 scrive: "Il carattere distintivo di questa invenzione riguarda la costruzione di uno spillo in un unico pezzo di filo in metallo che combina una molla e un fermaglio o gancio; in questo fermo è infilata la punta dello spillo in modo da rimanervi fermamente assicurata per azione della molla stessa".
I disegni che accompagnano il brevetto presentano i prospetti di questa piccola macchina utilissima, disegnati a scala reale e accompagnati da lettere come si trattasse di un teorema pitagorico. La figura 1 rappresenta lo schema 'puro', quello più sintetico, più astratto, della spilla da balia. La lettera A indica lo spillo propriamente detto, B la molla a spirale e D il fermaglio ricavato sulla punta più estrema della barra C, dalla parte opposta alla molla. La figura 2 rappresenta una versione del tutto simile alla precedente con la sola variante dell'andamento ellittico della molla a spirale. Questa immagine mostra la spilla aperta nella posizione in cui tutte le tensioni che agiscono all'interno del filo di ferro si trovano in posizione di equilibrio-riposo. Una volta sganciato lo spillo dal fermo, la molla si scarica lasciando aperto il circuito. La figura 4 mostra una versione in cui la molla a spirale è organizzata lungo un piano perpendicolare a quello dove si trovano tutti gli altri elementi del sistema.
Le figure 6, 7 e 8 mostrano le possibilità di abbellimento con decori che si possono far aderire alla barra C od ottenere sagomandone l'andatura. L'aspetto ornamentale si sposa con i vantaggi di sicurezza e durata che distinguono questo progetto da tutti quelli precedenti. L'autore specifica che non esistono giunti da rompere o cerniere che si possano consumare o allentare nel corso del tempo, inoltre risulta facile da usare e per di più non rovina i vestiti né rischia di procurare ferimento alcuno.

The United States *Patent Office was set up to grant official recognition to the status of inventions. On the wave of the industrial revolution, it has granted since 1790 more than six million patents – and all for one implicit purpose: to improve man's daily life. The safety pin is a classic example of anonymous design, in the most traditional sense of the term, whereby ordinary commodities are conspicuous by the outstanding clarity of their reason for existence. They stand aloof from all creative intentions. As Bruno Munari, a great cultivator of the anonymous, used to say: "Many products are sold without their creator's name. And there are things that have been in production for years which keep on selling well only because they are well-made – not because they were designed by a design-star".*
The safety pin is an object so well made that its form has come down unaltered for over a hundred years. The safety pin is the perfect expression of material reasons. A single piece of thin wire developed in its linear geometry becomes alternately a spring, pin or clip; it is a definite instance of "mono-material", 'multifunctional', 'ecological', 'minimalist' design... In the spring of 1849, when its inventor submitted his application for patent, he wrote: "The distinctive character of this invention concerns the making of a pin out of a single length of wire that combines a spring and a clip or hook. The point of the pin is held in position by this catch and thus safely guarded by the action of the spring itself".
The drawings presented with the patent show the elevations of this very handy little device. Drawn life-size, they are accompanied by letters, as in a Pythagorean theorem. Figure 1 represents a 'pure' diagram, the most synthetic and abstract, of the safety pin. The letter A indicates the pin proper, B the spring and D the fastener made out of the tip of the bar C, on the side opposite to the spring. Figure 2 represents a version very similar to the previous one, except for the elliptical progress of the spiral spring. This picture shows the pin open in the position in which all the tensions acting in the wire are in a state of equilibrium and rest. When the pin is unhooked from its catch, the spring is released, leaving the circuit open. Figure 4 shows a version with the spiral spring set along a plane perpendicular to that in which all the other elements in the system are situated.
Figures 6, 7 and 8 show the possibilities of embellishment with decorations that can be adhered to bar C or obtained by shaping its path. The ornamental aspect is coupled with the advantages of safety and durability that distinguish this invention from all its predecessors. The inventor also specifies that there are no joints to be broken or hinges liable to wear out or come loose in the course of time. Furthermore, the pin is easy to use and does not ruin clothes or risk causing injury to anyone.



Testo di Martin Krautter
Fotografie di Thomas D. Johansson

Text by Martin Krautter
Photographs by Thomas D. Johansson

Siamo tutti Duchamp

We are all Duchamps

La collezione di oggetti semplici e di uso quotidiano di Mats Theselius e Matthias Dietz è lo spunto per guardare più da vicino quel nutrito mondo di oggetti anonimi che ci accompagna tutti i giorni. Per scoprirli nel loro portato inventivo, nella loro intensa carica poetica, nella loro giocosa genialità. Ne emerge una sorta di celebrazione della polisemanticità delle cose, da noi incanalata in tre chiavi di lettura che individuano tre volti dell'oggetto anonimo.

The collection of simple everyday commodities belonging to Mats Theselius and Matthias Dietz makes a good starting-point for a closer look at that rich array of anonymous objects that accompanies all our days. The aim is to discover their inventive fullness, the intensity of their poetic impact, and their cheerful talent. There emerges a celebration, as it were, of the multi-semantic state of things. These have been put into three groups of interpretation, identifying three sides of the anonymous object.

Domus 811 Gennaio *January* '99

Qualche volta durante l'acquisto di un prodotto siamo coinvolti in un'esperienza singolare e interessante: tutti i suggerimenti che normalmente influenzano le nostre preferenze e i nostri desideri e che provengono dalla pubblicità, dagli amici, dai colleghi, dai vicini di casa o dagli istituti di controllo della qualità sembrano ammutolire in maniera inspiegabile mentre, soli con noi stessi, proviamo l'emozionante sensazione di dover prendere una decisione immediata e definitiva. I vantaggi di questo particolare prodotto corrisponderanno veramente al prezzo richiesto dal rivenditore? Questo oggetto sarà adatto a me? L'adrenalina scorre nelle nostre vene e le pulsazioni si fanno più frequenti: stiamo vivendo un'avventura, forse la più estrema che la società dei consumi sia in grado di offrire. Il mondo sembra come dissolversi in un istante, un istante in cui siamo soli con l'oggetto dei nostri desideri. Possiamo vivere questi momenti con sorpresa e lasciarli trascorrere, oppure possiamo andarli a cercare.

A questo scopo potremmo recarci in Paesi stranieri la cui lingua e le cui usanze non ci siano familiari, oppure avvicinarci a mercati che per motivi ideologici abbiano sviluppato una cultura del consumo completamente differente rispetto a quella occidentale, per esempio quelli dei Paesi socialisti nel periodo immediatamente precedente o contemporaneo al loro dissolvimento. Potremmo anche esercitare in modo del tutto consapevole la nostra capacità di fondere contesti diversi, in maniera da vedere l'oggetto isolato e come stagliantesi su uno sfondo bianco nella confusione del bazar, nel terrore percettivo di uno shopping mall: come se avessimo nella testa un piccolo Duchamp che colloca l'oggetto di fronte al nostro occhio interiore, all'interno di un museo immaginario. Possiamo considerare il processo decisionale a favore o contro un prodotto come un atto creativo e di emancipazione, e ogni decisione come una piccola tessera del mosaico della nostra autoconoscenza e autodefinizione. E senza dubbio, soprattutto se operiamo nel campo professionale in cui prendono forma e vengono prodotti oggetti e contesti, possiamo ricavare stimolo e ispirazione da questo scambio di ruoli con l'acquirente: un programma di educazione della percezione che, pur rimanendo circoscritto a semplici oggetti privi di grande valore materiale, fornisce tuttavia ancora degli stimoli. L'istante in cui viene separato dal proprio contesto abituale rappresenta per ogni bene di consumo una sorta di prova del fuoco, soltanto sopravvivendo alla quale può dimostrare il proprio valore.

Mats Theselius e Matthias Dietz sono riusciti a tradurre in pratica le tecniche appena descritte. "I shop, therefore I am": questa massima, ispirata a Cartesio, è stata attribuita ai consumatori moderni dai critici della cultura contemporanea; a Theselius e Dietz, curatori della mostra "Low Budget" che raccoglie e presenta oggetti semplici e di uso quotidiano provenienti da tutto il mondo, spetta invece il merito di averla liberata dalla sua accezione negativa conferendole un significato nuovo e positivo. Il risultato di questo processo è una selezione estremamente personale di oggetti che, in forma di mostra, gira l'Europa da alcuni anni. La varietà dei materiali esposti è ampia: accanto ad articoli di una volta, che certamente anche la società tedesca di vendite per corrispondenza Manufactum annovererebbe tra le "buone vecchie cose", si trovano a pieno diritto gadget contemporanei, cioè oggetti pratici e del tutto funzionali che poco hanno a che vedere con le solite rappresentazioni di buon gusto. Si possono trovare oggetti d'uso semplici, accattivanti e colorati, ma anche beni di qualità e funzionalità più incerta per arrivare a prodotti che potremmo classificare tranquillamente come 'curiosità'. L'intero *corpus* espositivo appare come vivo: cresce, si evolve e si trasforma. A ogni tappa della mostra i due artefici si cimentano nuovamente nelle loro ricerche, arricchendo la collezione con souvenir e *objets trouvés* provenienti da Rotterdam, Göteborg, Francoforte, Neunkirchen, Lisbona e altre località. Tuttavia lo scopo principale non è semplicemente quello di raccogliere e conservare una serie di oggetti. Dietz ammette senza esitazioni che è soprattutto il processo infantile e giocoso di cercare e mettere in mostra a spingerlo da diversi anni a lavorare a questo progetto. Theselius sostiene invece che l'attività di recuperare e collezionare determinati oggetti finirà un giorno per produrre una sorta di massa critica che lascerà trasparire riferimenti e nessi precedentemente invisibili: una maniera di trovare cose senza cercarle.

L'ossessione di Dietz e Theselius risale a ben prima del 1995, anno in cui è stata allestita la prima esposizione a Rotterdam. Già nel 1989, per esempio, Dietz aveva organizzato insieme con Christian Habernoll una mostra di oggetti di uso quotidiano accomunati da un carattere particolare: sotto l'allusivo titolo "SED-Schönes Einheits Design" (Bel design dell'unità), l'esposizione testimoniava infatti il mondo dei beni di consumo prodotti nella DDR, allora già in fase di liquidazione. La selezione dei pezzi da esporre rappresentò per Dietz un'esperienza fondamentale: nonostante la lingua comune e la tanto declamata unità culturale della nazione tedesca, i prodotti della parte orientale ed ex socialista del Paese apparivano infatti incomprensibili, mentre tutti i più familiari meccanismi di decodifica dei sistemi di segni venivano meno. "Non ero in grado di distinguere istintivamente tra una bottiglia di acqua minerale e una di olio per motori": così Dietz descrive la minaccia esistenziale rappresentata da questo mondo di prodotti estranei. Allo stesso tempo, però, ecco comparire l'euforia del selezionatore davanti a una grande quantità di oggetti privi di significati attribuiti dall'esterno e di contesti prestabiliti, simili a superfici neutre su cui proiettare associazioni originali. Qualcosa di simile deve essere accaduto a Theselius, che negli stessi anni percorreva in lungo e in largo l'Unione Sovietica scoprendo oggetti che emanavano una carica poetica intensa e straordinaria. I contatti avvenuti in Russia a partire dal 1989 con i prodotti dell'ultima fase del socialismo, sempre e comunque spartani, ebbero su Theselius l'effetto di "un ritorno a casa, nell'infanzia e nel passato". Egli ebbe anche modo di osservare nei russi una forte capacità e una grande predisposizione a caricare i relativamente pochi oggetti posseduti di valenze spirituali e di significati profondi.

"Low Budget" celebra la fondamentale polisemanticità delle cose. Ogni oggetto rappresenta un patrimonio di conoscenze che viene mediato dall'esposizione, ed è potenzialmente prezioso. È la disposizione dell'acquirente o del collezionista ad attribuire a esso un valore, e non le intenzioni del produttore o del progettista. "Low Budget" richiama inoltre l'attenzione sul momento decisivo del nostro rapporto esclusivo con i beni di consumo. Se da un lato tutti gli oggetti esposti hanno già affrontato con successo quella specie di prova del fuoco che sola rende possibile l'attribuzione di nuovi significati, dall'altro la loro presentazione in un contesto museale offre a ogni visitatore la possibilità di recuperare personalmente questo momento. Del tutto incidentalmente Theselius e Dietz paiono scoprire che le modalità di presentazione tipiche del negozio o del museo sembrano avere più tratti in comune di quanto si pensi: la decisione individuale di percepire un oggetto come desiderabile, infatti, è strettamente connessa alla decisione di trovare un'opera d'arte piena di significati. Da questo punto di vista "Low Budget" – ovvero la museificazione degli oggetti di uso quotidiano – e i capi di vestiario presentati come se fossero capolavori all'interno di un negozio di Prada, tanto per fare un esempio, rappresentano solamente aspetti diversi della stessa realtà.

Nella pagina precedente: secchio per pompieri.
In queste pagine: bollitore per té, Turchia (foto Andreas Koschate).
Previous page: fireman's bucket.
These pages: tea kettle, Turkey (photo Andreas Koschate).

Sometimes, when making *some purchase or other, one experiences something both strange and delightful at the same time: all the advisers who otherwise whisper preferences and desires into our ears – be they advertisements, friends, colleagues, neighbours or the independent consumer magazines – seem to fall silent for some inexplicable reason, and one has the exciting sensation of being left to oneself to make one's own decision here and now. Is the acquisition of this particular object worth – to me – the price the dealer is asking? Is this object meant for me? One feels the adrenalin flowing as the pulse-rate quickens. It is an adventure, perhaps the last the consumer society has to offer. The world seems shut out at this moment – a lonely moment just between me and the object of my desire. One can register these moments with astonishment and let them pass; one can also provoke them.*

To this end, one can for example travel to exotic lands whose languages and customs are unfamiliar, or to markets which for ideological reasons have developed a totally different product culture from those in the West – for example the communist states shortly before or during their collapse. One can also quite deliberately train the ability to shut out contexts and – in the bustle of a bazaar or amidst the sensory terror of a shopping mall – to see the thing in isolation as though exposed against a white background. A small Duchamps in one's head places the object into an imaginary museum in one's mind's eye. One can understand the process of deciding for or against an object as an emancipated creative action, and every decision as a stone in the mosaic of self-recognition and self-definition. And doubtless one can derive inspiration and stimuli by exchanging roles thus with the purchaser, in particular if one is oneself professionally active in those places where objects and contexts are produced on an industrial scale. A programme to train the perceptual faculties, whose charm increases through being limited to simple things of no great material value. The moment of isolation from its accustomed context is a baptism of fire for every object; if it survives, it is valuable on this account alone.

Mats Theselius and Matthias Dietz practised all the techniques described above. "I shop, therefore I am": modern consumers have had this bon mot*, with apologies to Descartes, pinned on them by cultural critics. But exhibition organizers Theselius and Dietz, who have collected simple and everyday objects from all over the world and display them here, deserve the credit for having deprived this aphorism of its negative associations and giving it a new, positive meaning. In the process, they arrived at a radically subjective choice of objects, which for some years now have been touring Europe as an exhibition. The exhibits cover a broad range: nostalgic articles, which doubtless the German Manufactum mail-order house would count among the "good things", stand with equal status side by side with contemporary gadgets, in other words things which, while useful and practical, have little in common with the usual notions of good taste. Visitors can see not only simple, attractive, colourful utilitarian objects but also products of rather more dubious quality and functionality, and indeed others which one might spontaneously label 'curiosities'. The collection is in a state of continual flux: it grows, develops and changes. At every venue, the initiators plunge once more into their permanent experiment and enrich the collection with souvenirs and relics – from Rotterdam, Gothenburg, Frankfurt, Neunkirchen, Lisbon... As far as Theselius and Dietz are concerned, the emphasis is not on hoarding things for its own sake. Dietz for example willingly admits that it is more a childlike pleasure in seeking things out and subsequently making them his very own that has made him pursue this project for years. Theselius for his part maintains that the collection and assembling of certain things leads to a kind of critical mass which brings out connexions which could not previously have been foreseen. A way to find things one wasn't looking for.*

The obsession of the two has its roots much further back than 1995 when they jointly staged the first exhibition in Rotterdam. As long ago as 1989, Dietz for example had the idea, jointly with Christian Habernoll, of staging an exhibition of everyday objects – albeit on a particular theme. It was entitled "SED – Schönes Einheits Design". A play on the name of the East German ruling party, the SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands), it has been freely translated as "Stunning Eastern Design", and it documented the "real existing" consumer goods of the then already collapsing communist East Germany. Obtaining the exhibits was a pivotal experience for him. In spite of the common language and the much-touted cultural unity of the German nation, the products in the eastern, formerly socialist part of the country were incomprehensible. The accustomed, indeed automatic, mechanism for decoding the sign system simply failed. "I could no longer instinctively distinguish between a bottle of mineral water and a bottle of motor oil", is how Dietz described the existential menace of this strange world of goods. At the same time, the euphoria of selection set in. An abundance of things devoid of largely externally-determined significances and prefabricated contexts, empty spaces for the production of one's own associations. Theselius must have had a similar experience when at the same time he visited the Soviet Union and acquired objects which without a doubt radiate a strong poetry of their own. His first encounters in 1989 with the late-socialist world of Russian consumer goods, spartan as ever, he experienced as "coming home to childhood, to the past". And he experienced among the people of Russia a great ability and readiness to bestow significance and spiritual values upon the relatively few, simple things they possessed.

"Low Budget" celebrates the fundamental re-interpretability of things. Every object is potentially valuable that is one insight conveyed by this exhibition. It is the vision of the purchaser, the collector, which determines the value not the intention of the manufacturer or designer. "Low Budget" thus directs attention to the decisive moment of solitude with the object. On the one hand, all the exhibits have already passed successfully through the baptism of fire which makes this re-interpretation possible in the first place. On the other, their presentation in a museum context gives every visitor the chance to catch up with this moment individually. The situations in the shop and in the museum, as Dietz and Theselius reveal quite incidentally, seem to have more in common than one might think: the lonely decision to find an object desirable is closely related to the individual decision to find a work of art significant. Looked at like this, "Low Budget" – the museum display of everyday objects – and the articles draped like works of art in, for example, a Prada shop, are merely two faces of the same phenomenon.

1 Quando l'anonimo è invenzione
When the anonymous is invention

Tagliauovo, Alsazia.
Egg-cutter, Alsace.

Paglietta per stoviglie.
Pan-scrubber.

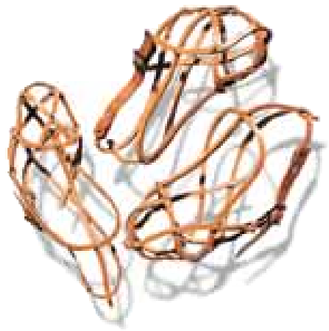
Campanello per bicicletta, Giappone (foto Andreas Koschate).
Bicycle bell, Japan (photo Andreas Koschate).

Colino per tè.
Tea-strainer.

Rocchetti di rafia, Francia.
Raffia spools, France.

Struttura reggilibri, Russia.
Bookend, Russia .

Frullatore manuale.
Manual fruit-mixer.



Museruole.
Muzzle.

Appoggia vivande a soffietto, Svezia.
Concertina food top, Sweden.

Dedergente per piastre elettriche.
Detergent for electric plates.

Suola per scarpe, Germania.
Shoe sole, Germany.

Apribottiglie e vite, Francia.
Corkscrew, France.

Boule per l'acqua calda, Cecoslovacchia.
Hot water basin, Czechoslovakia.

Bicchiere pieghevole.
Folding cup.

Gessi per sarti, Hong Kong (foto Andreas Koschate).
Tailor's chalks, Hong Kong (photo Andreas Koschate).

Termometro ambiente, Francia.
Thermometer, France.

Dadi da gioco.
Dice.

Tappi a pressione, Germania.
Pressure tops, Germany.

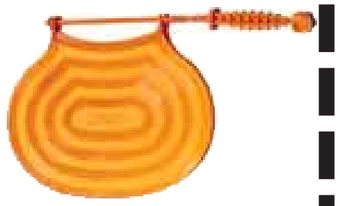
Attacchi per lampadine (foto Andreas Koschate).
Bulb holders (photo Andreas Koschate).

Pile, Russia.
Batteries, Russia.

Ganci a ventosa (foto Andreas Koschate).
Vacuum hooks (photo Andreas Koschate).

2 Quando l'oggetto diventa anonimo
When the object becomes anonymous

Trappola per topi, Italia (foto Andreas Koschate).
Mousetrap, Italy (photo Andreas Koschate).



Ventaglio, India.
Fan, India.

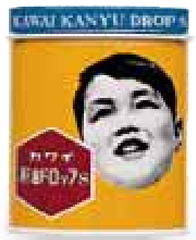
Torcia elettrica (foto Andreas Koschate).
Electric torch (photo Andreas Koschate).

Fermaporte universale.
Universal doorstopper.

Prodotto di bellezza o scatola di sardine? Turchia.
Beauty product or sardine tin? Turkey.

Confezione di cioccolato o di tonno? Francia.
Cardboard box for chocolates or tuna-fish? France.

Scatola di sale o di sigari? Russia.
Salt or cigar box? Russia.



Cosmetico per bambini o scatola per dolci? Giappone.
Children's cosmetic or cake-tin? Japan.

Pacchetto di caramelle o di sigarette? Sud America.
Candy or cigarette packet? South America.

Prodotto per la telefonia o confezione di tè? India.
Telephony product or tea packet? India.

Confezione di detersivo o di tè? Spagna.
Detergent or tea packet? Spain.

Contenitore di vernice o mangime per volatili? Gran Bretagna.
Container for paint or birdseed? Great Britain.

Tubetto di colla o dentifricio? Spagna.
Glue or toothpaste tube? Spain.

Confezione di carte da gioco o di sigari?
Box for playing-cards or cigars?

Accessorio per abiti o sali podali? Germania.
Accessory for clothes or foot salts? Germany.

3 Quando l'anonimo diventa gadget
When the anonymous becomes a gadget

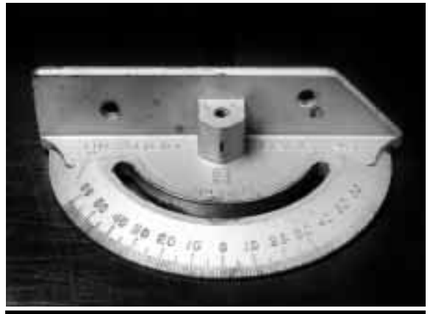
Fischietto con passero.
Whistle with sparrow.

Mollette per panni a forma di coccodrillo.
Crocodile-shaped clothes pegs.

Pupazzetti animali in plastica.
Plastic animal puppets.

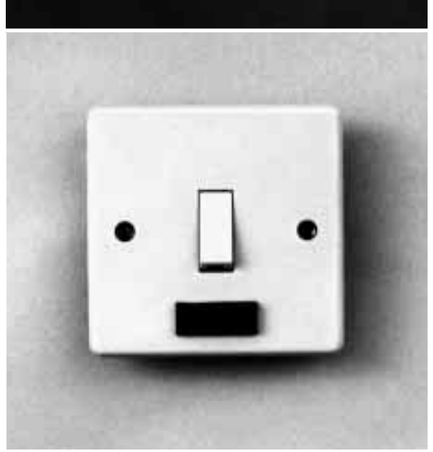
Protezione per cappelli.
Hat protector.

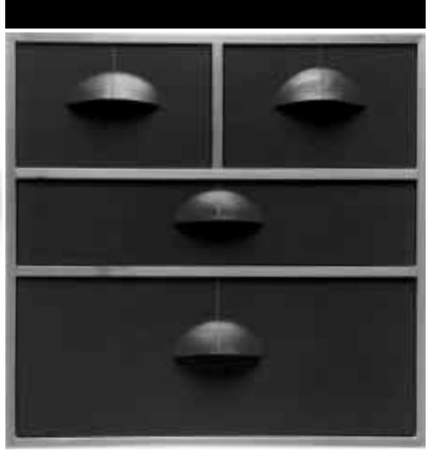
Diffusore doccia per rubinetto.
Tap shower diffuser.



In queste pagine:
immagini tratte da *Face to Face*,
di François e Jean Robert,
1995 Lars Müller Publishers.

These pages:
photos taken from Face to Face,
by François and Jean Robert, 1995
Lars Müller Publishers.





Testo di Anonimo
Fotografie di François & Jean Robert

La firma e l'egotismo
Bisogna proprio firmare un progetto?

Text by Anonymous
Photographs by François & Jean Robert

Egotism and designer labels
Is it really necessary to sign a design?

Ogni disegno potrebbe essere anonimo se l'autore decidesse di non farsi avanti e non lo firmasse. Ma da sempre, ogni progettista ha voluto vedere identificata la propria opera con il proprio nome. L'industrializzazione segnò l'avvento dei brevetti e con questi la necessità di dare un autore a ogni nuovo modello. Soltanto negli Stati Uniti, sono stati depositati più di 600.000 brevetti dal 1836 (anno della legge sui brevetti, la cosiddetta "Patent Act") al 1900. Ognuno attribuito a una persona che si batteva strenuamente per affermarne la novità. Nell'epoca pionieristica del design, è stato rivendicato il carattere standard, quindi anonimo della produzione in serie, tuttavia paradossalmente è stato a quel momento che si è iniziato a firmare i primi pezzi della storia del design. Da allora, la firma è stata considerata un valore sempre maggiore, intrinseco e aggiunto al momento della nascita di un oggetto.
Alla fine degli anni '80, la firma è diventata elemento importante in un movimento di stilisti nel presupposto che essa aiutasse a promuovere il design al di là delle sue precipue qualità. Firme come Porsche, Giugiaro o alla fine *by Starck* si trasformano addirittura in una garanzia commerciale. Ma parallelamente, in un altro ambito culturalmente più qualificato accadde la stessa cosa e la parola Sottsass si trasforma in una etichetta ben al di là della quota di ingegno e qualità 'sottsiana' che il nuovo oggetto di design può vantare. Tutte le grandi industrie vogliono avere nel loro catalogo oggetti *starck, sottsass, mendini*. Ma nello stesso tempo hanno paura che la fama dell'autore superi quella dell'oggetto di loro produzione. È giusto firmare un oggetto disegnato e pagato? Comunque, ha senso fare pubblicità all'autore a suon di grancassa?
L'ansia di firmare per mettere in evidenza la paternità di un oggetto di design, pur essendo partita da premesse ragionevoli, assume al giorno d'oggi una dimensione sporporzionata. L'inflazione di star e di protagonisti produce un comprensibilissimo balzo all'indietro, un ritorno alla normalità dell'utilitario. La continua imposizione di un personalismo esterno nella propria vita personale può provocare la reazione, la necessità di uno spazio di vuoto nominale e di relax.
"Pensare di far firmare dei prodotti" - dice Bruno Munari - "è una stupidaggine. Dargli un nome non va bene, anzi dovrebbero avere un nome ridicolo... Credo quindi che ci siano degli aspetti di questo design anonimo che devono conservare la loro anonimia, perché altrimenti il rischio è quello di fare un pasticcio sempre più grande. E quando si fa confusione si finisce per mescolare tante cose e, alla fine, si butta via tutto" (Intervista di Riccardo Giovanetti a Bruno Munari nel catalogo della mostra "Oggetti discreti", 1997).

Every design could be *anonymous if its author decided to stay out of sight and not to sign it. But ever since it all started, all designers have always desired to see their efforts identified with their own name. Industrialization saw the advent of patents and with them, the necessity to attach a name to each new model. In the United States alone more than 600,000 patents were registered from 1836 (when the Patent Act was introduced) to 1900. Thus each new creation came to be attributed to a person, who had been fighting strenuously to assert its novelty.*
In the pioneering days of design, the standard, and hence anonymous, character of series production was claimed. Paradoxically, though, it was precisely then that the first pieces in the history of design began to be "designer-labelled". And since then the designer's name has been regarded as an ever-increasing, intrinsic boost to the birth of an object.
At the end of the 1980s, the designer's name became a key element, under the assumption that it helped to promote a product beyond its actual qualities. Names like Porsche, Giugiaro or later, by Starck, *were even turned into a sales guarantee. On a parallel however, in another, culturally better-qualified sphere, the same thing was happening. The word Sottsass was transformed into a label well beyond the effective 'Sottsassian' ingredients of ingenuity and quality which the new object of design may boast. All the big industrial companies are eager to feature* Starck, Sottsass or Mendini *creations in their catalogues. But they are also afraid the designer's fame may exceed that of the item manufactured. So is it right to sign a product that has been designed and paid for? Or in any case, does it make sense to give such loud publicity to its designer?*
The anxiety to sign, to spotlight the paternity of a designer product, although it started from reasonable premises, is by now exaggerated out of all proportion. The inflation of stars and title roles has led to a very comprehensible leap backwards, with a return to the normality of the utilitarian. The constant imposition of an outward personality cult on people's personal lives can provoke the reaction of a desire, or even necessity, for a nameless, relaxed situation.
"To think that a product has to be signed", said Bruno Munari, "is foolish. To give it a name is wrong; on the contrary it ought to have a ridiculous name… I believe therefore that there are aspects of this anonymous design that need to retain their anonymity, otherwise there is a risk of getting into a steadily worse muddle. And when confusion reigns, a whole lot of things are jumbled together, and in the end it is all thrown away" (Bruno Munari interviewed by Riccardo Giovanetti in the catalogue of the "Discreet Objects" exhibition, 1997).

INCHIESTA: QUAL È IL TUO PROGETTO ANONIMO PREFERITO?
INQUIRY: WHICH IS YOUR FAVOURITE ANONYMOUS DESIGN?

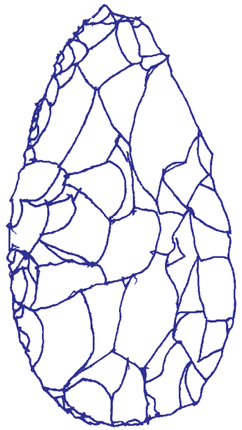
E cosa pensano del disegno anonimo le grandi firme del design internazionale? Nemmeno in questo numero dedicato al progetto anonimo ci è stato possibile sfuggire all'onnipresenza delle grandi star del design, le quali costituiscono l'antitesi del design anonimo. Eppure tutti lo adorano. Tutti mostrano simpatia per questa grande famiglia di oggetti umili, figli di N.N. Tutti rendono loro omaggio e ne esaltano i valori, ma tutti, alla fine, giustificano il fatto che il progetto d'autore debba essere firmato. È giusto che lo sforzo realizzato abbia un nome, dicono.
Qui di seguito pubblichiamo le risposte – non anonime – di importanti personalità creative di varie nazionalità e ambiti, e pubblichiamo anche i disegni inviati per fax dei loro oggetti anonimi preferiti.

And what do the leading lights of international design think of anonymous design? Not even in this issue devoted to the subject has it been possible to escape the omnipresence of top design stars, who are the antithesis of anonymous design. Yet everyone loves it. Everybody has a soft spot for this great family of humble objects, the offspring of unknown fathers. All pay homage to them and extol their virtues. But everyone in the end justifies the need for original design to be signed. It is right that endeavour fulfilled should have a name, they say. Below are the answers – not anonymous – received from leading creative personalities of various nationalities and circles, together with faxed drawings of their favourite anonymous objects.

"Un contenitore Pyrex disegnato da non si sa chi
è un buon design tanto quanto un vaso di Alvar Aalto"
"An anonymously made Pyrex container is about good design as much as an Alvar Alto vase"

Terence Riley
Direttore di Architettura e Design, MoMA, New York

ENZO MARI



Credi che sia giusto firmare un oggetto?
Perché?
No, se l'oggetto è banale.
Quali oggetti del quotidiano ritieni interessanti?
Il chiodo e il martello, l'ago e il filo, il lapis e la carta.
Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
L'ascia acheuleana.

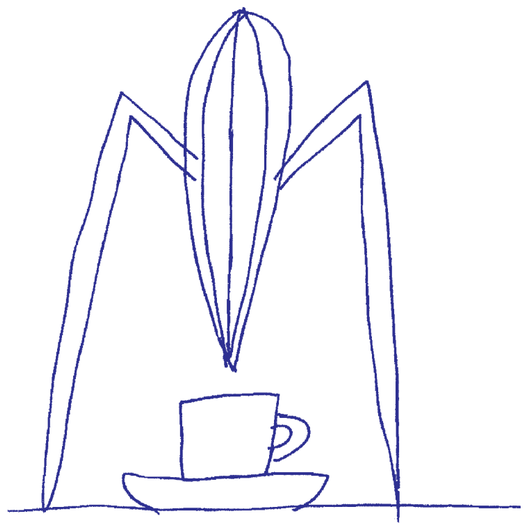
Do you believe that the designer of a product should be known? Why?
No, if the object is banal.
What everyday objects do you feel are interesting?
The hammer and nail, needle and thread, pencil and paper.
Indicate your favorite object whose author you don't know.
The Acheulian axe.

ROLF FEHLBAUM

Grazie per il vostro invito a contribuire al numero di *Domus* dedicato al "Progetto anonimo". Ho due problemi. Prima di tutto non so disegnare ma soprattutto, anche se mi affascina moltissimo il progetto anonimo, non ho un oggetto preferito da segnalare. Penso che il progetto anonimo sia una collezione creativa che nel corso del tempo è divenuta l'espressione perfetta di uno scopo. In questa categoria di oggetti perfetti è difficile per me sceglierne uno.

Thank you for inviting me to contribute to your "Anonymous Design" issue of Domus*. I have two problems. First I cannot draw, but more importantly while I am very fond of anonymous design I do not have a favourite object. I think of anonymous design as a collective creation which over time has become a perfect expression of purpose. In this category of perfect objects it is difficult for me to name a favourite.*

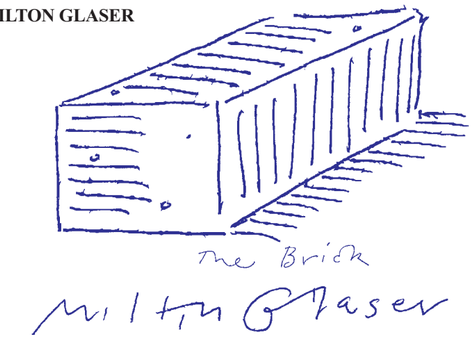
JAVIER MARISCAL



Credi che sia giusto firmare un oggetto?
Perché?
Sì, perché è suo figlio.
Quali oggetti del quotidiano ritieni interessanti?
Il letto.
Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
Lo spremiagrumi di Starck.

Do you believe that the designer of a product should be known? Why?
Yes. Because is his son.
What everyday objects do you feel are interesting?
The bed.
Indicate your favorite object whose author you don't know.
Starck's citrus-fruit squeezer.

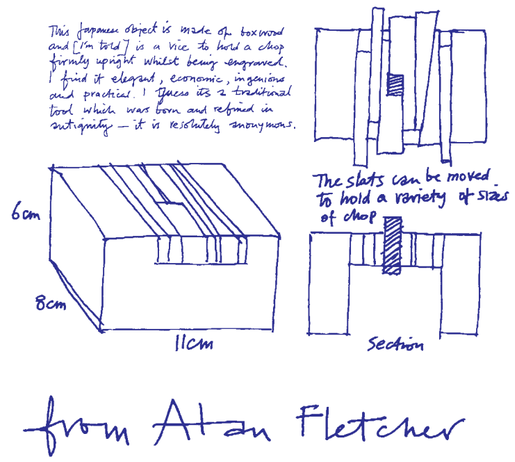
MILTON GLASER



Credi che sia giusto firmare un oggetto?
Perché?
Sì, quando l'oggetto è buono bisognerebbe ricompensarlo, altrimenti punirlo.
Quali oggetti del quotidiano ritieni interessanti?
Tutto ciò cui si presta attenzione è interessante.
Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
Il mattone.

Do you believe that the designer of a product should be known? Why?
Yes. When it is well done he or she should be rewarded, otherwise they must be punished.
What everyday objects do you feel are interesting?
Everything one pays attention to is interesting.
Indicate your favorite object whose author you don't know.
The brick

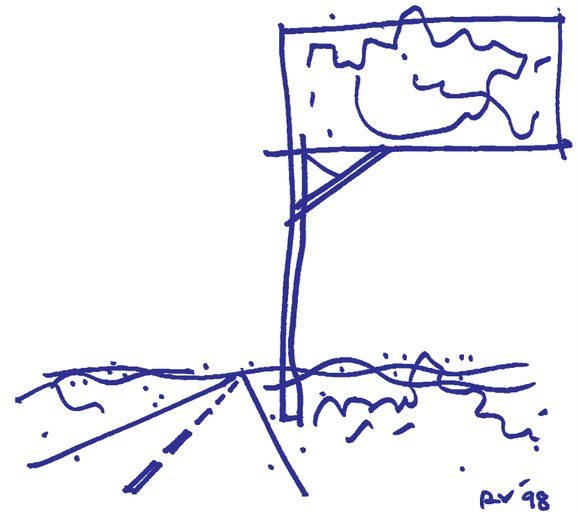
ALAN FLETCHER



Credi che sia giusto firmare un oggetto?
Perché?
Sì. In ogni oggetto resta una traccia di chi l'ha progettato e fabbricato, e secondo me è un fatto interessante e importante per il modo in cui si fruisce del prodotto.
Quali oggetti del quotidiano ritieni interessanti?
Quelli dotati della qualità che Charles Eames chiamava "essere come dev'essere".
Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
Questo oggetto giapponese è fatto di legno di bosso e (a quanto mi dicono) è una morsa per tenere saldamente diritta una lastrina mentre la si incide. La trovo elegante, economica, ingegnosa e pratica. Mi pare che sia un utensile tradizionale nato e perfezionato in tempi antichi: è decisamente anonimo. Le piastre si possono spostare per adattarsi a vari formati di lastrine.

Do you believe that the designer of a product should be known? Why?
Yes. Every object carries a residue of its designer and maker and I find that interesting and relevant to my enjoyment of the product.
What everyday objects do you feel are interesting?
Those with the quality which Charles Eames called "this-is-how-it-should-be-ness".
Indicate your favorite object whose author you don't know.
This japanese object is made of boxwood and (I'm told) is a vice to hold a chop firmly upright whilst being engrowed. I find it elegant, economic, ingenious and practical. I guess it's a traditional tool which was born and refined in antiquity – it is resolutely anonymous. The slats can be moved to hold a variety of sizes of chop.

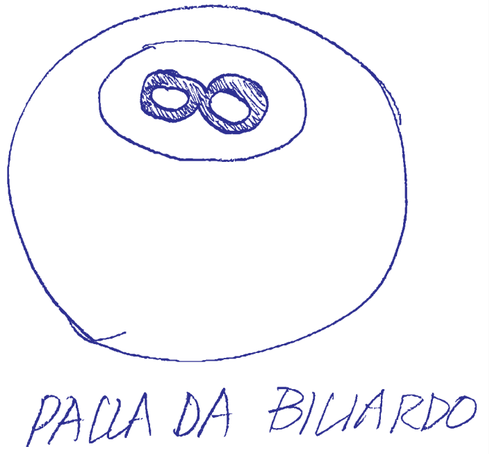
ROBERT VENTURI



Credi che sia giusto firmare un oggetto?
Perché?
Sì. Senza riguardi.
Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
Le insegne pubblicitarie americane. Vengono considerate con disprezzo dagli ingenui snob che si vergognano dell'aspetto commerciale delle cose e del realismo vitale. Un giorno saranno ammirate come l'artigianato d'arte per eccellenza dei nostri tempi, che decora il paesaggio e si può vedere dall'automobile in viaggio sulle autostrade d'America: un equivalente vernacolare dei mosaici parietali delle basiliche di Ravenna, che avvicinavano la teologia agli illetterati.

Do you believe that the designer of a product should be known? Why?
Yes. Out of respect
Indicate your favorite object whose author you don't know.
American billboards. The American billboard is despised by the tasteful and snobbish naifs who are ashamed of blatant commercialism and vital realism. Some day it will be admired as 'the' craft art of our time that ornaments our landscape to be seen from the moving car on the American highway – a vernacular equivalent of the mosaic murals in basilicas in Ravenna promoting theology to the illiterate.

ETTORE SOTTSASS



Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
La palla da biliardo.

Indicate your favorite object whose author you don't know.
The billiard ball.

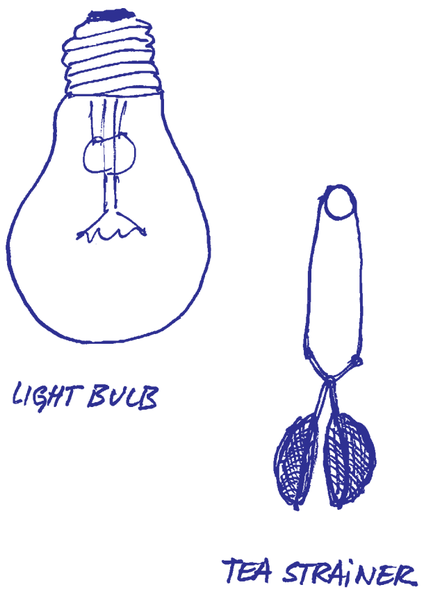
TIBOR KALMAN

Credi che sia giusto firmare un oggetto? Perché?
Non credo sia molto importante che il progettista di un prodotto sia noto.
Nel corso della storia (la storia vera, non quella del design) non avrà alcuna importanza. Ciò che importa nella storia è l'invenzione. In questo settore conosciamo tutti i nomi storicamente importanti.

Quali oggetti del quotidiano ritieni interessanti?
Gli oggetti 'industriali' fatti da persone che vivono in società non industriali o non dotate di tecnologie industriali: dagli abitanti dei Paesi in via di sviluppo (utensili da cucina, capanne); da chi sta in prigione (armi); dagli studenti (mobili, modelli architettonici).
Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
La finestra.

Do you believe that the designer of a product should be known? Why?
I do not think it is very important that the designer of a product be known. In the course of history (real history, not design story), it will be of no import. What is important in history is invention. In that area we know all the important names through history.
What everyday objects do you feel are interesting?
'Industrial' things made by people living in non-industrial societies or people with non-industrial technologies: people in developing countries (cooking implements, shacks); people in jails (weapons); children at school (furniture, architectural models).
Indicate your favorite object whose author you don't know.
The window.

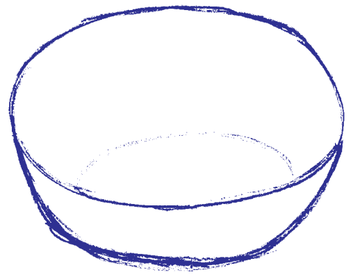
INGO MAURER



Quali oggetti del quotidiano ritieni interessanti?
Attrezzi, attrezzi, attrezzi.
Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
La lampadina, il colino da te.

What everyday objects do you feel are interesting?
Tools, tools, tools.
Indicate your favorite object whose author you don't know.
Light bulb, tea strainer.

ALBERTO ALESSI



Credi che sia giusto firmare un oggetto? Perché?
Certo che sì, se c'è stato un atto di creazione!
Quali oggetti del quotidiano ritieni interessanti?
Tutti.
Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
La coppa.

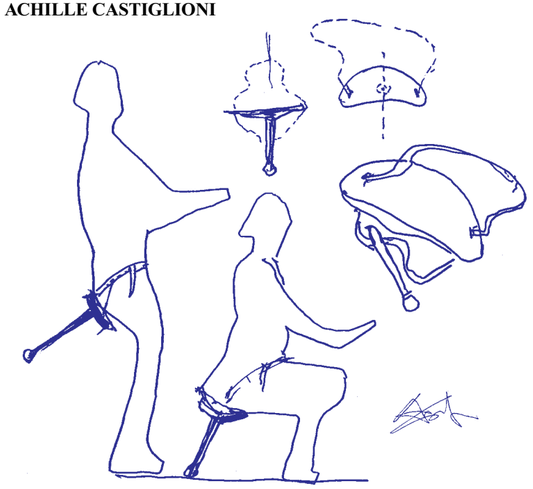
Do you believe that the designer of a product should be known? Why?
Yes of course, if there has been a creative act !
What everyday objects do you feel are interesting?
All of them.
Indicate your favorite object whose author you don't know.
The goblet.

ISSEY MIYAKE

Credi che sia giusto firmare un oggetto? Perché?
Per lungo tempo ho pensato che il creatore dovesse essere anonimo, perché i suoi prodotti entrassero realmente a far parte della vita di ogni giorno. Di qui il mio interesse per il tema del design anonimo del vostro prossimo numero.
Un prodotto è progettato correttamente e dura nel tempo quando viene considerato interessante a motivo delle sue qualità funzionali ed estetiche e della sua atemporalità. E se pensiamo ai progetti che possiedono un valore funzionale ed estetico che va al di là del presente – cioè ai classici – questi progetti sono sempre fondati sulle proporzioni e sul calore del corpo umano: il formato dei giornali, la forma dei libri che si leggono bene, la posizione e le dimensioni delle tasche degli abiti, l'altezza delle gambe o la confortevole rotondità delle sedute, le dimensioni, la forma e i materiali degli utensili da cucina usati dai cuochi professionisti. Si potrebbe forse dire che quando si usa un prodotto con tutti i cinque sensi è un buon progetto. Al contrario un prodotto non dura se la sua popolarità si fonda solo sul nome del designer. Tuttavia, se ci sono casi in cui il nome del creatore deve essere rivelato, ciò dipende dal bisogno di chiarire a chi spetta la responsabilità del prodotto. Ecco perché metto un'etichetta con il mio nome sugli abiti che creo.
Quali oggetti del quotidiano ritieni interessanti?
Mi interessano soprattutto gli abiti che la gente porta nella vita di ogni giorno. A parte gli abiti mi interessano le cose d'uso quotidiano, come le sedie, le ciotole, i giornali e così via. Tutte queste cose sono progettate sulla base delle proporzioni del corpo umano.
Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
Penso che in ultima analisi il progetto anonimo più straordinario sia il corpo umano.

Do you believe that the designer of a product should be known? Why?
I have for a long time, been of the opinion that creators should be anonymous, if their product are to be truly a part of our everyday life. Hence my interest in your Anonymous Design feature for the upcoming issue. A product is of good and long-lasting design when it is considered attractive for its functional and aesthetic appeal as well as for its timeliness. And when we consider designs that have functional and aesthetic qualities beyond the present time – i.e. classic, we find that they are always based upon the measurement and warmth of the human body; the size of newspapers; the shape of easy-to-read books; the position and size of pockets on clothes; a leg height or the comfortable roundness of chairs; the size, shape and materials of kitchenware used by professional chefs. One might almost say that when people actually experience a product using all five senses, it becomes a good design. Conversely, a product won't last if its popularity is based only on the name of its designer. However, if there are the cases in which the designer's name should be indicated, it is because we need to clarify where responsibility for the product lies. This is why I label my clothing with my own name.
What everyday objects do you feel are interesting?
I am chiefly interested in the clothes people wear in their daily lives. Apart from clothes, I am also interested by the things we use every day, such as chairs, cups and bowls, papers, etc. All these examples are designed on the basis of human body measurements.
Indicate your favorite object whose author you don't know. *I think that ultimately, the most wonderful, anonymous design is the human body.*

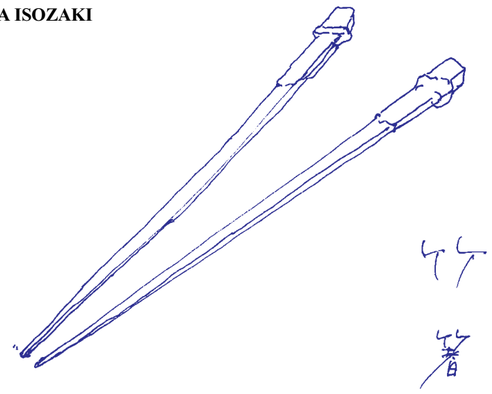
ACHILLE CASTIGLIONI



Credi che sia giusto firmare un oggetto? Perché?
Sì, se è stato progettato.
Quali oggetti del quotidiano ritieni interessanti?
Tutti. Al fine di ricercare in modo critico le motivazioni della progettazione.
Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
Il sedile per mungitore. Ha un sedile scomponibile riponibile da fissare all'altezza del bacino con una cinghia in cuoio.
Il piccolo piano di seduta, in legno massello, è sostenuto da un ritto verticale in legno tornito. L'appoggio a terra è assicurato da tre punti di appoggio: il ritto e le due gambe dell'operatore. Chi conosce perfettamente l'utilità di questo appoggio sono i mungitori che lo usano con le mani pulite passando da una mucca all'altra.

Do you believe that the designer of a product should be known? Why?
Yes, if it was designed.
What everyday objects do you feel are interesting?
All of them. So as to look critically for the design motivations.
Indicate your favorite object whose author you don't know.
The milker's stool. It has a seat that can be folded and fastened at waist height by a leather strap. The small seat top, in heartwood, is propped by a turned wood upright. Floor grip is ensured by three feet: that of the upright and those of the user's two legs. Those perfectly familiar with the usefulness of this support are the milkers who use it with clean hands to pass from one cow to the next.

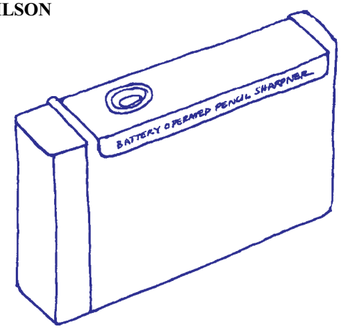
ARATA ISOZAKI



Credi che sia giusto firmare un oggetto? Perché?
Perché no?
Quali oggetti del quotidiano ritieni interessanti?
Le stoviglie.
Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
I bastoncini di bambù per mangiare.

Do you believe that the designer of a product should be known? Why?
Why not!
What everyday objects do you feel are interesting?
Table wares.
Indicate your favorite object whose author you don't know.
Bamboo chopsticks.

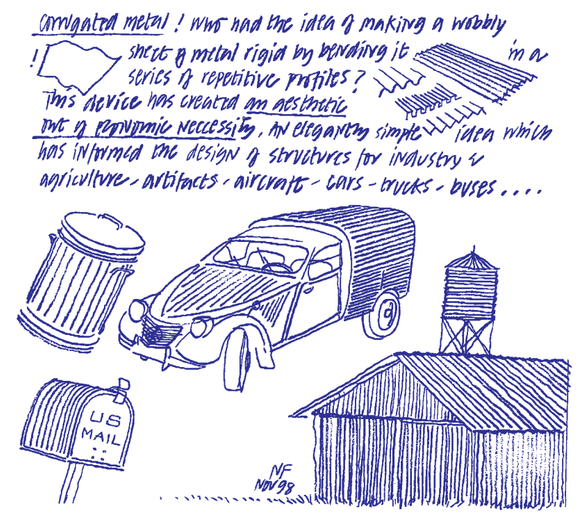
ROBERT WILSON



Credi che sia giusto firmare un oggetto? Perché?
No. Perché talvolta il nome del designer è un ostacolo alla vera osservazione dell'oggetto.
Quali oggetti del quotidiano ritieni interessanti?
Le matite gialle numero 2 con il gommino.
Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
Un temperamatite a batteria rosso brillante.

Do you believe that the designer of a product should be known? Why?
No. Because sometimes the designers name get in the way of our actually seeing the object.
What everyday objects do you feel are interesting?
Number two yellow pencils with erasers.
Indicate your favorite object whose author you don't know.
Brilliant red battery operated pencil sharpener.

NORMAN FOSTER



Quali oggetti del quotidiano ritieni interessanti?
Quelli che si danno per scontati, cioè le matite, le clip, le puntine da disegno, le sedie impagliate... Il design anonimo sotto qualunque forma. I taglierini da tasca. "Design senza designer!".
Indica l'oggetto che preferisci di cui non conosci l'autore.
La lamiera ondulata. Chi ha avuto l'idea di irrigidire una lastra di metallo piegandola in una serie ripetitiva di profili? L'espediente ha creato un'estetica a partire da una esigenza economica, un'idea semplice ed elegante che ha influito profondamente sul progetto delle strutture dell'industria e dell'agricoltura: oggetti, aerei, auto, autocarri, autobus...

What everyday objects do you feel are interesting?
The ones that you take for granted, i.e. pencils, clips, safety pins, wicker chairs... anonymous design in all its many forms. Penknives. "Design without designers!".
Indicate your favorite object whose author you don't know.
Corrugated metal! Who had the idea of making a wobbly sheet of metal rigid by bending it in a series of repetitive profiles? This device has created an aesthetic out of economic necessity, an elegant and simple idea which has informed the design of structures for industry and agricolture, artifacts, aircraft, cars, trucks, buses...

Max Bill

Testo di Gerd Fleischmann

L'arte della stampa

Text by Gerd Fleischmann

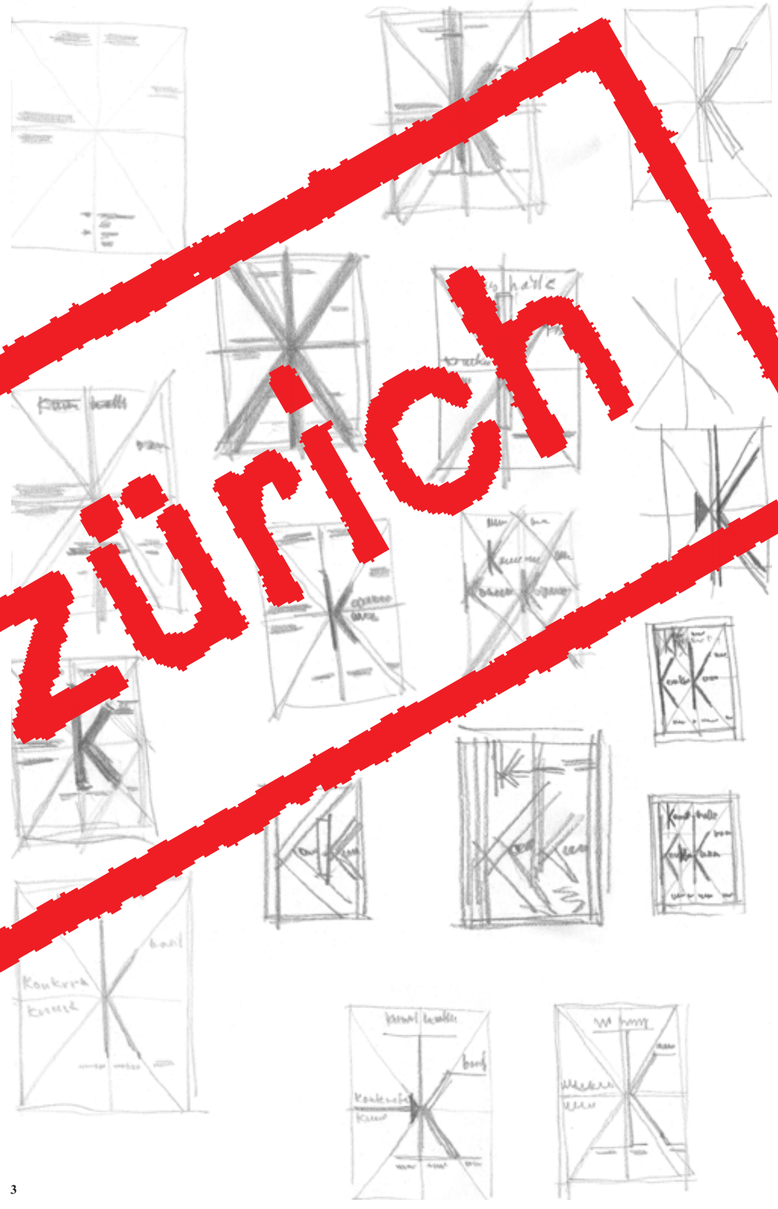
Typography

L'arte tipografica, la grafica e il lavoro di pubblicista costituivano per Max Bill gli strumenti per raggiungere degli obiettivi. Perseguiti nello spirito della Bauhaus, alla ricerca di un "nuovo costruire" per la "vita nuova" e la "buona forma", ma sempre con una partecipazione attiva agli avvenimenti della vita sociale e politica. Un approccio al lavoro e uno stile unici alla base dei quali c'è la convinzione che nella creazione grafica si celi una missione architettonica.

The typographic art, graphic design and freelance writing were the tools adopted by Max Bill to attain his goals. He pursued those goals in the Bauhaus spirit, searching for a "new constructing" for "new life" and "good form". But he was always actively engaged in the events of social and political life. Underlying the uniqueness of his approach to work and style was a conviction that graphic creation conceals an architectural mission.

Quando Max Bill, il 9 dicembre 1994 all'aeroporto berlinese di Tegel, ebbe un malore che si rivelò fatale nessuno, lui per primo, avrebbe mai potuto prevedere un fatto simile. Bill aveva appena partecipato a una seduta dell'associazione Bauhaus Archiv, di cui era presidente dal 1985, e stava tornando a casa a Zumikon, vicino a Zurigo. Solamente una settimana prima a Parigi aveva parlato con Karl Gerstner di un grattacielo che aveva intenzione di costruire.
Max Bill si è sempre considerato un architetto, e così si firmava sulla carta intestata e nelle sue opere a stampa. In fondo anche nella creazione grafica vedeva una missione architettonica: "La tipografia è l'arte di creare uno spazio, che si ricava dalla funzione e dai materiali. La determinazione della funzione, la scelta del materiale connessa con l'ordinamento dello spazio sono i compiti del tipografo. Essi defniscono la forma e l'espressione di uno stampato". Il breve articolo su *Schweizer Reklame* (quaderno 3, 1937) da cui sono tratte queste frasi inizia con la lapidaria osservazione che "la tipografia è l'espressione grafica del nostro tempo. La costruzione delle parole e la fotografia sostituiscono la grafica manuale": la parola 'tipografia' è stampata in rosso. Già nel 1936, alla Triennale di Milano, Bill aveva ricevuto il massimo riconoscimento come progettista di strutture espositive con il Grand Prix per il padiglione svizzero. Tuttavia è grazie alla sua pittura e alle sue sculture che è divenuto un protagonista del movimento per l'arte concreta, da lui fondato anche dal punto di vista teorico.
Ma Max Bill è stato anche organizzatore di mostre, pubblicista, editore, product designer, progettista del paesaggio, professore e politico. Come fondatore e progettista della Hochschule für Gestaltung di Ulm, cercò di tradurre il progetto postbellico della rieducazione formulato da Inge Scholl e Otl Aicher in una Scuola universitaria per il design che riprendesse lo spirito del Bauhaus. Questa scuola ha influenzato fino ai nostri giorni in maniera fondamentale il design tedesco, anche dopo l'uscita di scena di Bill nel 1957 e la sua chiusura nel 1968. Bill non voleva fare del designer un artista elitario, ma un attore politico.
Bill non possedeva un'educazione artistica ben definita, ma aveva sempre cercato di coltivare in maniera autonoma i propri interessi, anche a costo di superare molti ostacoli. Nel 1925, allievo appena diciassettenne della sezione di argenteria della Scuola di Arti applicate di Zurigo, vide all'Esposizione internazionale di Arti decorative e industriali moderne di Parigi il Padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier e Jeanneret e il padiglione russo di Konstantin Mel'nikov. Un anno più tardi a Zurigo assistette a una conferenza di Le Corbusier e decise di diventare architetto: nel 1927 si trasferì dunque al Bauhaus di Dessau per studiare architettura, anche se il regolamento non gli permetteva di seguire i corsi della sezione di architettura senza aver terminato l'*iter* di studi precedente. Tuttavia il lavoro in quell'officina del movimento moderno creò le premesse per la sua opera in tutti i campi e lo convinse della validità della sua scelta. I contatti con Josef Albers, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Laszló Moholy-Nagy e Oskar Schlemmer rappresentarono, accanto alla conoscenza di Herbert Bayer e Joost Schmidt, un'esperienza fondamentale per il ventenne Bill.

1



3

eine schrift aus wortbildern:
durch betonung der vokale
lesbar mit hilfe von maschinen
besser lesbar für den menschen:
2 eine schrift unserer zeit.

Il "venerdì nero" della Borsa di New York (25 ottobre 1929) e l'inizio della crisi economica mondiale colsero Bill mentre apriva il proprio studio di architettura a Zurigo, all'età di 21 anni. Naturalmente, essendo sconosciuto, non ricevette alcun incarico. Fortunatamente nella cerchia dei suoi amici figuravano diversi membri dello Schweizerische Werkbund e soprattutto gli architetti Steiger e Moser, che gli permisero di collaborare a molti progetti del Neues Bauen in Svizzera: tra questi la Siedlung Neubühl a Wollishofen, la Casa Z a Zurigo e il "fabbisogno abitativo". In questo periodo Bill creò layout pubblicitari, stampe promozionali e progetti di nuovi caratteri. La "réclame calda" divenne inoltre terreno di sperimentazione per l'"arte fredda", come sostiene Karl Gerstner: l'ideazione di forme destinate ad applicazioni concrete influì infatti sull'opera pittorica di Bill, e viceversa. Così parallelamente al ben noto manifesto "Arte negra", del 1931-32, vide la luce il rilievo ondulato, esempio precoce e programmatico di arte concreta.
L'arte tipografica, la grafica e il lavoro di pubblicista costituivano per Bill gli strumenti per raggiungere degli obiettivi. Creare significava intervenire: così se da un lato egli lottò per il "nuovo costruire", per la "vita nuova" e la "buona forma" nello spirito del Bauhaus, dall'altro si impegnò, attraverso i titoli della rivista *Information* e il settimanale *Die Nation*, contro il fascismo in crescita, contro gli sviluppi del nazionalsocialismo in Svizzera e "per la libertà e la democrazia, il diritto e la giustizia, la pace e il progresso, la cultura e le sorti dell'umanità in Svizzera". Con il suo lavoro sostenne gli aiuti alla Spagna, il soccorso alle vittime dell'arbitrio nazista, il comitato per la libertà in Svizzera, la Lega svizzera per il liberismo e il Landesring.
Bill si considerava non solo come esecutore e grafico, ma anche come partner, che partecipa agli avvenimenti o addirittura li precorre. La campagna abbonamenti per il periodico zurighese *Dôme-Journal*, per il quale aveva studiato la testata nel 1933, si può leggere come una descrizione del suo atteggiamento: "Osservare il presente e tratteggiare il futuro. Documentare le opere culturali utili e sostenere lo Stato risolvendo problemi pratici. Non prendere assolutamente posizione per una parte politica, ma proporre una politica per il progresso culturale... ".
Con sguardo retrospettivo Bill scriveva nel 1981 nel catalogo dell'esposizione "Lo stile della pubblicità dal 1930 al 1940. Il liguaggio quotidiano di immagini di un decennio" tenutasi al Museum für Gestaltung di Zurigo, riferendosi alle proprie opere grafiche: "Volevo costruire edifici, venni a Zurigo dal Bauhaus e qui mi trovai immediatamente coinvolto nel lavoro degli architetti del Neues Bauen. Dato che tuttavia in quegli anni di crisi si costruiva poco ed io provavo un particolare interesse e un'evidente predisposizione per la grafica, mi furono affidati lavori di grafica: scritte su edifici, carte intestate, esposizioni, pubblicità. In pratica tutto ciò che, in seno all'architettura moderna e al suo contesto, era accessorio ma anche necessario. Le basi finanziarie del mio primo decennio a Zurigo, gli anni Trenta, erano costituite dalla grafica e dalla pubblicità".
Per prima cosa Bill studia le questioni della forma servendosi piccoli schizzi su carta. Per il manifesto della mostra

1 Fotografia scattata a New York negli anni Ottanta da Angela Thomas Jankowski, seconda moglie di Max Bill.
2 Il carattere tipicamente geometrizzante di Bill, che forma la base dei progetti "per una scrittura fatta di parole-immagini: leggibile accentando le vocali con l'aiuto di macchine e di più facile lettura per l'uomo: una scrittura del nostro tempo".
3 Uno dei 62 fogli con oltre 470 schizzi, in parte minuscoli, per il manifesto "Konkrete Kunst", che doveva costituire allo stesso tempo un'esposizione dei principi fondamentali dell'omonima corrente artistica.

1 Photo by Angela Thomas Jankowski, Max Bill's second wife, dating from the 1980s in New York.
2 A geometric typeface typical of Bill forms the basis of designs for a "script made of word-pictures: boldening of the vowels makes it machine-readable, and more easily legible for people; a script for our time".
3 One of the 62 sheets with over 470, in some cases minute, sketches for the poster "Konkrete Kunst", which was at the same time intended as a manifesto for this view of art.

1

1 Partecipazione di matrimonio e annuncio di trasferimento, pieghevole, 1931.
2 La "sedia di Ulm", mobile standard realizzato per la Hochschule für Gestaltung di Ulm, trasformato in postazione di lavoro per computer alla mostra "Max Bill: Typographie, Reklame, Buchgestaltung" svoltasi nella casa-studio di Bill a Zumikon (Zurigo) tra il 25 aprile e il 18 giugno 1997. La mostra è stata organizzata dalla Fondazione Max Bill-Georges Vantongerloo, creata dopo la morte di Bill dalla moglie Angela Thomas Bill. Sullo sfondo alcuni progetti di caratteri degli anni Sessanta (foto Brigitte Marassi).
3 Con uno straordinario allestimento che coinvolse le vetrine di tutti i grandi magazzini Globus a Zurigo, Basilea, St. Gallen, Coira e Aarau, nel 1957 Max Bill ebbe la possibilità di esporre le proprie idee e i propri punti di vista sulla vita moderna sotto il titolo "Il presente sconosciuto". Servendosi di gigantografie e di tavole con testo e immagini standardizzate, egli parlò tra l'altro di energia atomica, astronautica, automazione, alimentazione, mezzi di trasporto, urbanistica e del nuovo aeroporto di Zurigo-Kloten: un vero e proprio Piano Marshall intellettuale.
4 Manifesto per l'esposizione "Allianz, associazione di artisti svizzeri moderni", Kunsthaus, Zurigo, 1947.

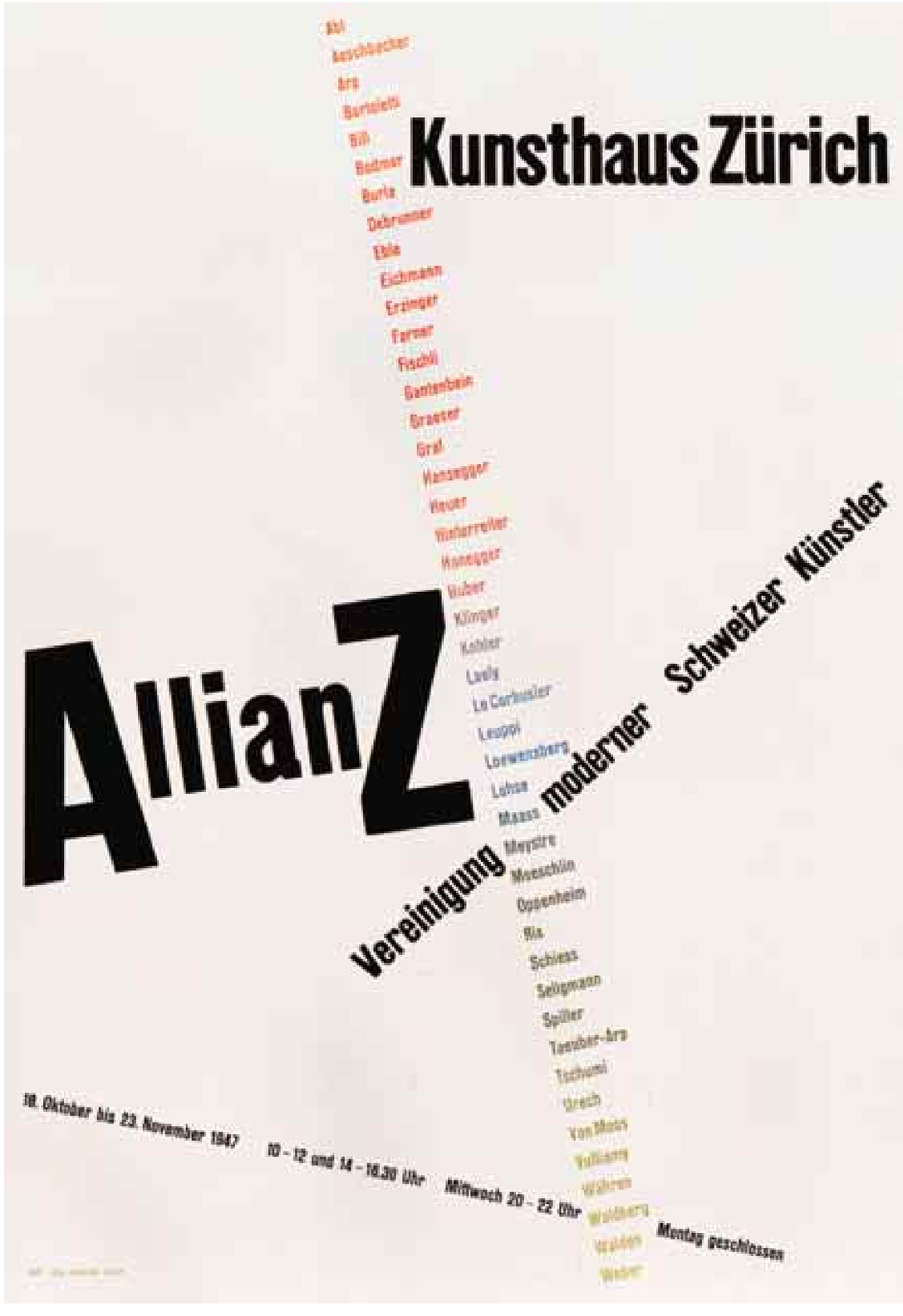
***1** Marriage and change-of-address card, folded cardboard, 1931.*
***2** The "Ulmer Hocker" [Ulm stool], the standard item of furniture at the Hochschule für Gestaltung Ulm, as a computer workplace in the exhibition "Max Bill: Typographie, Reklame, Buchgestaltung" (Typography, Advertising, Book design) in "Haus Bill", Max Bill's former home and studio in Zumikon (Zurich), 25 April – 18 June 1997, staged by the Max Bill - Georges Vantongerloo Foundation established after his death by his widow Angela Thomas Bill. In the background, 1960s' type designs (photo: Brigitte Marassi).*
***3** A unique presentation in all the windows of the Globus department stores in Zurich, Basle, St Gallen, Chur and Aarau allowed Max Bill to show his ideas and his view of modern life under the title "Die Unbekannte Gegenwart" (the unknown present). On large-scale photographs and standardized text/picture panels he thematized inter alia nuclear power, space travel, automation, nutrition, traffic, town planning and Zurich's Kloten Airport – an intellectual Marshall Plan.*
***4** Poster for the "Allianz, Vereinigung moderner Schweizer Künstler" (Allianz, the Association of Modern Swiss Artists), Kunsthaus Zurich, 1947.*

2

3

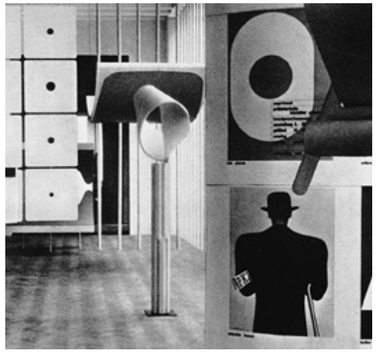
"Arte concreta" tenutasi alla Kunsthalle di Basilea nel 1944, per esempio, realizzò centinaia di schizzi a matita attraverso i quali cercava di fissare non soltanto un motivo universale ma anche una composizione del testo ottimale. Così all'inizio l'idea figurativa nasce dalla forma dei caratteri, in seguito invece l'analisi geometrica delle superfici determina la forma delle singole lettere. La struttura diagonale della K nelle tre parole 'Konkret', 'Kunst' e 'Kunsthalle' ('concreto', 'arte' e 'galleria d'arte') e quella simile della B produssero dapprima una composizione diagonale. In questo modo venivano decise anche le inclinazioni a cui il carattere doveva adeguarsi.
La mescolanza di caratteri maiuscoli e minuscoli richiama alla mente il "Tentativo di una nuova scrittura" di Jan Tschichold, del 1926-29, e il "Nuovo sistema di scrittura plastico" di Kurt Schwitters, del 1927. In Bill dominano le forme ellenizzanti, e il carattere da lui disegnato rappresenta più un sistema di forme autonome che un invito alla lettura. Utilizzato anche per il manifesto della mostra "Pevsner, Vantongerloo, Bill", svoltasi al Kunsthaus di Zurigo nel 1949, la sua applicazione migliore fu trovata tuttavia nei due francobolli europei che Bill progettò nel 1974 per le Poste svizzere, il primo rosso da 30 centesimi con l'immagine della *Continuità* del 1947 e il secondo blu da 40 centesimi con un'immagine della statua a cavallo *Le Amazzoni* di Hans Burkhardt a Basilea.
Se Max Bill non avesse avuto questo cognome avrebbe dovuto procurarselo. In ogni elenco alfabetico egli si trova nelle prime righe, quando addirittura non in testa. A partire dal 1929 egli ridusse la rappresentazione di sé semplicemente al segno 'bill', anche nell'ambito dei rapporti personali. Persino la sua partecipazione di nozze si apriva con la frase: "binia spoerri e bill... ", naturalmente in caratteri rigorosamente minuscoli. Nei suoi primi lavori a stampa, ancora studente a Dessau e leader del Gruppo Z (dove Z stava per Zurigo), una libera associazione di studenti del Bauhaus di origine elvetica alla quale appartenevano tra l'altro Hans Fischli e Annemarie Hennings, utilizzò le prime quattro lettere del suo cognome come una sigla, rovesciata e in caratteri minuscoli. Uno dei suoi oggetti più noti, la "sedia di Ulm", è una sorta di immagine del suo nome, con tre elementi piatti e uno rotondo – come un pezzo di manico di scopa.

***Max Bill collapsed and died** at Berlin's Tegel Airport on 9 December 1994, a turn of events with which no one, least of all he himself, had reckoned. He had just come from a meeting of the Bauhaus archiv association, which he had chaired since 1985, and was on his way back to Zumikon (Zurich). Only the week before he had been talking to Karl Gerstner in Paris about a tower block he wanted to build.*
Throughout his life Max Bill regarded himself as an architect, describing himself thus in his letter-head and on other printed material. He also saw graphic design basically as an architectural task: "Typography is the design of a space resulting from function and material, determination of the function, choice of material, in connexion with the ordering of the space: these are the tasks of the typographer. They determine the form and expression of the printed material". The short text in Schweizer Reklame *(Swiss Commercial Art), no. 3, 1937, from which these sentences are taken, starts with the laconic observation that "typography is the graphic expression of our age. Print and photo are replacing manual graphics", and the word 'typography' is in red.*
As early as 1936, with the Swiss pavilion at the Triennale di Milano, Max Bill had already received the highest award for exhibition architect and designer, the Grand Prix. He is best known, however, through his painting and sculpture, as an advocate of Konkrete Kunst (concrete art), for which he also provided the theoretical foundation.
At the same time he was an exhibition designer, publicist, publisher, product designer, environmental designer, teacher and politician. As co-founder and architect of the Hochschule für Gestaltung Ulm he succeeded in developing Inge Scholl and Otl Aicher's post-war re-education project into an academy of design in the spirit of the Bauhaus. In spite of Bill's departure in 1957 and its closure in 1968,

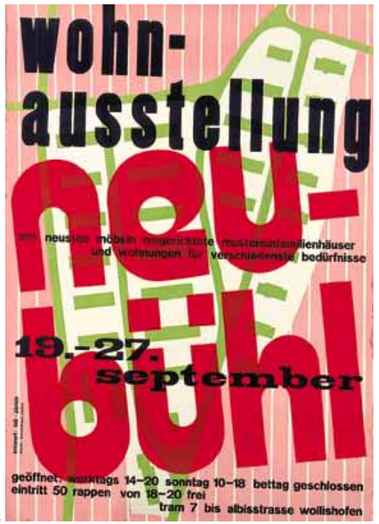


4

1 Triennale di Milano, veduta d'interni del Padiglione svizzero; in primo piano il manifesto "Negerkunst", sullo sfondo una scultura di Max Bill sul tema della continuità.
2 Manifesto dell'esposizione sulla residenza di Neubühl con un carattere tipicamente geometrizzante di Bill, che compare anche nella scritta "Wohnbedarf".
3 Manifesto per la mostra "Negerkunst", 1931, linoleum e composizione in bicromia, formato universale (90,5x128 cm). Stampa: Berichthaus, Zurigo.
4, 5 Brochure promozionale per "Wohnbedarf", il "mobile economico e adatto al nostro tempo, oggetto d'uso pratico", 1931-32, piegato in formato DIN A4 (210x297 mm). Il carattere "Wohnbedarf" viene utilizzato ancora oggi. Max Bill posa al tavolo ribaltabile fotografato da Binia Bill, seduta.
6 Biglietto da visita dell'epoca del Bauhaus di Dessau, 1927: pittura, architettura, pubblicità.
7 Il primo scritto sulla tipografia di Max Bill, apparso su *Schweizer Reklame* (quaderno 3, 1937), insieme a una selezione di pagine pubblicitarie; prove di stampa per annunci promozionali, con correzioni a mano che documentano la continua ricerca della qualità che caratterizzava Bill.


1

1 Triennale di Milano, view into the Swiss pavilion, in the foreground the "Negerkunst" poster, behind it a sculpture by Max Bill on the subject of continuity.
2 Poster for Neubühl furniture and accessories exhibition, with a geometric typeface typical of Bill. It is also used in the caption Wohnbedarf.
3 Poster for the "Negerkunst" exhibition, 1931, lino-cut and print, two colours. 90.5x128 cm. Printed by: Berichthaus, Zurich.
4, 5 Leaflet for "Wohnbedarf", "cheap contemporary furniture, the practical utilitarian object", 1931-32, DIN A4 (210x297 mm), folded lengthways. The masthead "Wohnbedarf" is still used in this form. The model is Max Bill standing at a folding table, photographed by Binia Bill sitting in an armchair.
6 Visiting card from his time at the Bauhaus Dessau, 1927: painting, architecture, advertising.
7 The first published statement on typography by Max Bill, together with a selection of advertising work in Schweizer Reklame *Vol. 3, 1937, and as a special edition for advertising purposes. Here with manuscript corrections which document Bill's quality standards.*

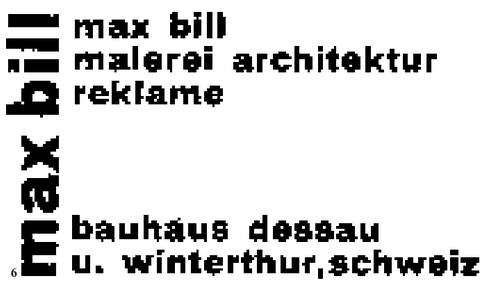


2

3

4

5



6

this academy had a major influence on German design which endures to this day. Bill wanted to educate the designer not as an élite artist but as someone who was politically active.
Bill himself never completed any formal training, but developed his interest self-directed, sometimes in the face of resistance. As a 17-year-old student silversmith at the Kunstgewerbeschule in Zurich, he saw the Pavillon de l'Esprit Nouveau, by Le Corbusier and Jeanneret, and the Russian pavilion by Konstantin Melnikov, at the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris. A year later he heard a lecture by Le Corbusier in Zurich, and decided to become an architect. In 1927 he transferred to the Bauhaus Dessau to study architecture. The course regulations did not allow him to study in the architecture department without previously completing the preliminary course (Vorlehre), but his work in this laboratory of the Modern Movement created the preconditions for his work in every field and confirmed him in the direction he had chosen. Josef Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy and Oskar Schlemmer, alongside Herbert Bayer and Joost Schmidt were the major influences on this young man who had just reached his twentieth birthday.
"Black Friday" on the New York Stock Exchange, 25 October 1929, and the start of the Great Depression severely affected Bill when he began, at the age of just 21, to set up a studio in Zurich. There were of course no commissions for the unknown architect. Among his friends, however, were the members of the Schweizerischer Werkbund (Swiss Arts and Crafts Association) and above all the architects Steiger and Moser, which led to intensive collaboration on Neues Bauen (New Buildings) projects in Switzerland. These included the Neubühl estate in Wollishofen, the Z-House in Zurich and 'Wohnbedarf'. Bill supplied concepts and printed materials for advertising and type designs. But "hot advertising" was only a test-bed for "cold art" (Karl Gerstner). Developments in form arising from his applied work influenced his painting – and vice versa. Thus in parallel with his best-known poster "Negerkunst" (African Art) (1931-32), the Wellrelief appeared as an early and programmatic example of concrete art.
Typography, graphic design and advertising work were, for him, all means to an end. Design for him meant getting involved. Thus he fought on the one hand for Neues Bauen, Neues Leben (Modern Life) and Die Gute Form (Good Design) in the spirit of the Bauhaus, and on the other committed himself together with the magazine Information *and the weekly* Die Nation *against the growing threat from fascism and against national-socialist tendencies in Switzerland and on behalf of "freedom and democracy, law and justice, peace and progress, culture and humanity in Switzerland". His work supported aid to Spain, aid for the victims of Nazi tyranny, the Schweizerische Freiheitskomitee, the Schweizer Freiwirtschaftsbund and the Landesring. Bill saw himself not just as a graphic artist and the recipient of commissions, but as a partner who helped to shape events – or even invented them. The invitation to subscribe to the Zurich* Dôme-Journal, *for which he had designed the*

7

1

2

3

4

1 Copertina della rivista *Information, Wirtschaft - Wissenschaft - Erziehung - Technik - Kunst*, quaderno 8, marzo 1933, edito dalla Società per le pubblicazioni letterarie, Zurigo.
2 Manifesto "Konkrete Kunst", Kunsthalle di Basilea, 1944; incisione in linoleum monocromatica, formato universale (90,5x128 cm).
3 Prospetto per la mostra collaterale "Die gute Form" alla Fiera campionaria di Basilea, 1949, "progetto e realizzazione dell'architetto Max Bill", 105x297 mm.
4 Testata per la rivista *Die Nation. Unabhängige Zeitung für Demokratie und Volksgemeinschaft*, II, n. 22, 1° giugno 1934, Berna.
5 Set di francobolli da 30 centesimi, 1974. Bill si è occupato del tema della continuità a partire dal 1935. Dopo aver realizzato varie versioni di questa scultura originata dal nastro di Möbius, nel 1986 Bill ha potuto materializzare il paradosso topologico originato da una superficie bidimensionale senza fine in una scultura di granito sardo del peso di 80 tonnellate collocata davanti alla Deutsche Bank a Francoforte sul Meno.

1 Cover of the magazine Information, Wirtschaft - Wissenschaft - Erziehung - Technik - Kunst *(Information, Business - Science - Education - Technology - Art) Vol 8, March 1933, published by the Genossenschaft für literarische Publikationen, Zurich.*
2 The poster "Konkrete Kunst", Kunsthalle Basle, 1944, lino-cut, monochrome, 90.5x128 cm.
3 Prospectus for special view "Die gute Form", Mustermesse [design fair] Basle 1949, "based on an idea and plan by Max Bill", 105x297 mm.
4 Masthead for the newspaper Die Nation, Unabhängige Zeitung für Demokratie und Volksgemeinschaft, *2, no. 22, 1 June 1934, Berne.*
5 Block for 30 cent (Swiss) postage stamp, 1974. Bill had been occupied by the theme of Kontinuität [continuity] since 1935. After various versions of this sculpture based on the Möbius strip, Max Bill was able to set up this topological puzzle, an endless two-dimensional surface, in 1986 as an 80-tonne monolith in Sardinian granite outside the Deutsche Bank headquarters in Frankfurt am Main.

masthead in 1933, reads like a description of his own attitude: "To survey our present and sketch our future. To document useful cultural work. To support our State organism with practical problems. Not party politics, but a policy for cultural progress... ".
In retrospect, on his own typographical work, he wrote in 1981 in the catalogue for the exhibition Werbestil 1930-1940. Die alltägliche Bildersprache eines Jahrzehnt" (Advertising style 1930 - 1940. The everyday pictorial language of a decade) held in Zurich's Museum für Gestaltung: "I wanted to be an architect, I came from the Bauhaus to Zurich, and here – quite naturally – joined the circle of architects in Neues Bauen. As little was being built in any case in these years of crisis, and I had an interest and apparently a natural talent for graphic art, I was given graphic work to do: lettering on buildings, letterheads, exhibitions, advertising, everything in other words which, in the field of modern architecture and its surrounding areas, was additionally necessary. Graphics and advertising provided the financial basis of my first decade in Zurich, the thirties".
Bill first set formal problems out on paper in small sketches. Thus for the "Konkrete Kunst" poster in the Kunsthalle in Basle in 1944 he made hundreds of pencil sketches. He attempted by so doing to find both a motif with general validity and an optimum text shape. In this way the idea of the picture arose out of the letter form, and then in their turn geometrical surface analyses determine the shapes of individual letters. The diagonal structure of the 'k' in the three words 'Konkret', 'Kunst' and 'Kunsthalle' and the similar 'b' led at first to a diagonal composition. This provided the angles which the writing in its turn was to follow. The mixture of capitals and lower-case forms is reminiscent of Jan Tschichold's "Versuch einer neuen Schrift" 1926-29, and the "Neue plastische Schrift" of Kurt Schwitters, 1927. In Bill's case, the Greek effect is dominant. The script drawn by him is more an autonomous form than there to be read. He used it again for the "Pevsner, Vantongerloo, Bill" poster, Kunsthaus Zurich, 1949. It received its widest distribution, however, on the two Europe stamps which Max Bill designed for the Swiss Post Office in 1974 – a red 30 cent stamp with a picture of his 1947 Kontinuität, *and a blue 40 cent stamp depicting Hans Burkhard's equestrian statue* Die Amazonas *in Basle.*
If Max Bill hadn't been called Bill, he would have had to invent the name. He comes close to the beginning of any alphabetical list, if not right at the front. After 1929, he consistently reduced his name to 'bill', even in the personal sphere. His wedding announcement reads "binia spoerri und bill... ", in lower-case throughout, of course. In the earliest printed material he designed, while he was still a student in Dessau and head of the Gruppe Z (for Zurich, a loose association of Swiss Bauhaus students, among them Hans Fischli and Annemarie Hennings), he set his four letters as a signet, overturned and lower-case. One of his best-known product designs, the "Ulmer Hocker", is like a picture of his name: three times smooth and one time round – a piece of broomstick.

5

Enzo Mari

Fotografie di Benvenuto Saba

Photographs by Benvenuto Saba

Che abitare

What living

Invitato a dire la sua in occasione di "Abitare il tempo", Enzo Mari solleva la questione dell'abitare e risponde con una grande installazione costruita insieme agli scenografi dell'Arena di Verona, l'immagine è quella secca della carpenteria in legno, espressione di una tecnologia elementare, chiara, diretta. Sul palco si assiste alla messa in scena di un luogo per abitare, uno spazio costruito con poche cose essenziali, un letto, libri, giochi, una culla, un tavolo per lavorare... uno spazio aperto sull'esterno. Il 'fuori' incombe, il vulcano è una presenza minacciosa, forse solo uno spettacolo immaginifico.

Invited to air his views at the "Abitare il tempo" show, Enzo Mari raised the question of living and replied with a large-scale installation, constructed in co-operation with the stage-designers of the Verona Arena. The image is a dry image of wood carpentry, the expression of an elementary, clear and direct technology. What is presented on the stage is a place for living, a space created from a few essential things - a bed, books, games, a cradle, a work-table… and opening onto the exterior. The 'outside' makes itself oppressively felt and the volcano is a threatening presence, perhaps only a richly imaginative setting.

"La qualità della propria vita dipende – in gran parte – da quella del proprio lavoro. La qualità del proprio ambiente domestico dipende – totalmente – da quella dell'ambiente collettivo.
Anche se, a livello individuale, non si capisce come influire direttamente sull'ambiente collettivo (e come produrre lavoro meno alienato) ogni tanto è necessario parlarne. Il nostro lavoro (di progetto e di produzione) è prevalentemente finalizzato alla realizzazione di allegorie. Se è così, talvolta si può alludere a ciò che, a prima vista, sembra non essere immediatamente utile alla nostra condizione di venditori di cose, indipendentemente siano esse necessarie oppure oscene. Questa allusione può forse contribuire ad aumentare l'incidenza percentuale di ciò che è necessario. La scena rappresenta un ampio spazio sereno con alcuni elementi essenziali del vivere e del giocare ed è aperta al mondo nel suo divenire. Di fronte al palcoscenico un emiciclo per 120 persone: allude a un gruppo di artigiani e di studenti che discutono delle loro passioni, delle loro condizioni, del loro futuro". *(Enzo Mari)*

***"The quality of our lives** depends – largely – on that of our work. The quality of our domestic environment depends – totally – on that of the collective environment. Although on the individual level one doesn't know how the collective environment can be directly influenced (and how less alienated work can be produced), it is necessary every now and again to talk about it. The purpose of our work (on design and production) is mainly to create allegories. If that is so, at times we can allude to what seems, at first sight, not to be immediately useful to our condition as sellers of things, regardless of whether they are necessary or obscene. This allusion may perhaps help to increase the percentage of what is necessary. The stage represents a wide, serene space with a number of essential elements on it for living and playing, and open to the world in its evolution. In front of the stage is a semi-circle accommodating 120 persons. It alludes to a group of craftsmen and students discussing their passions, conditions and future".* (Enzo Mari)

Testo di Pierre Restany

Una festa senza nome

Text by Pierre Restany

A festival without a name

Un viaggio attraverso i luoghi della cultura del nomadismo trasgressivo nella libertà dell'anonimato. Dalle prime installazioni degli anni Cinquanta, i folk art environment della California caratterizzati dalla virtù ingenua della creatività autodidatta, il nostro viaggio ideale ci conduce al più significativo rito annuale della vitalità della cultura dell'Ovest: il grande festival del Burning Man nel deserto di Black Rock, nel Nevada.

We travel through the cultural sites of transgressive nomadism in the freedom of anonymity. From the first installations of the Fifties, through the folk art environments of California characterised by the ingenuous virtues of self-taught creativity, our ideal journey culminates in the most significant annual culture rite in the West: the great Burning Man festival in the Black Rock desert of Nevada.

1

2

3

1 L'Oregon Bottle Ranch, creato da Henry e Helen Derksen. Consiste in un albero di bottiglie, una chiesa, un viale con arcata e altri assemblaggi di bottiglie (foto Seymour Rosen).
2 Environment stile bunker di John Muhlbacker. La struttura sul tetto funge da torretta di avvistamento; gli elementi strutturali interni assomigliano alle vertebre umane o animali mentre le nicchie alle pareti rimandano visivamente alle catacombe (foto Seymour Rosen).
3 Il motel di Anna e Wayne Wolfer nella parte nord occidentale degli States. I Wolfer crearono elementi scultorei che replicavano in piccolo elementi paesaggistici di tutto il mondo (foto Seymour Rosen).

1 The Oregon Bottle Ranch, created by Henry and Helen Derksen. It consists of a tree of bottles, a church, an arched avenue and other assemblages of bottles (photo Seymour Rosen).
2 Environment style bunker, by John Muhlbacker. The structure on the roof serves as a look-out tower. The inner structural elements resemble human or animal vertebrae; the niches in the walls are visual reminders of catacombs (photo Seymour Rosen).
3 The motel by Anna and Wayne Wolfer in the north west part of the States. The Wolfers created small-scale sculptural replicas of landscapes from all parts of the world (photo Seymour Rosen).

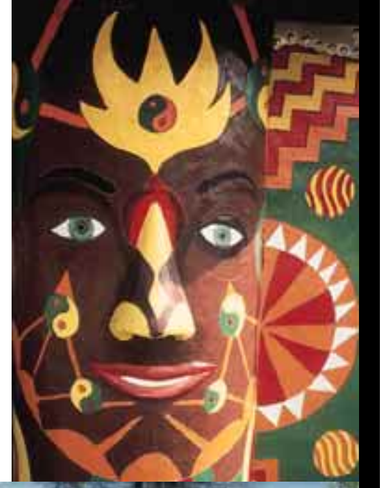
La fame e la corsa all'oro non sono le sole motivazioni della diffusione della popolazione sul territorio americano. I Padri Pellegrini furono dei trasgressivi inesorabili alla ricerca di un'unica libertà fondamentale: la pratica settaria della loro fede. L'emigrante ottocentesco arriva in America per rifarsi una vita: vuole usufruire del suo pieno diritto all'anonimato creativo. La leggenda del Far West passa per la storia delle carovane dei pionieri in cerca di nuovi territori le quali hanno preceduto il tracciato ferroviario, l'hanno raggiunto o l'hanno seguito. Ancor oggi uno dei luoghi più ispirati di questa cultura del nomadismo trasgressivo nella libertà dell'anonimato, la Desert View Tower, commemora il passaggio dei pionieri sconosciuti attraverso il deserto californiano nel loro cammino verso l'Ovest. Una massiccia struttura cilindrica, in mezzo a un mare di rocce erose scolpite in forma di bisonti fantastici o di animali mitologici.
La California è il capolinea di questa grande epopea anonima e in realtà gli Stati Uniti sono diventati nazione il giorno in cui la ferrovia ha collegato, senza soluzione di continuità, la costa occidentale a quella orientale. Una nazione a scala continentale. Ma questa unità compiuta nel segno della società industriale è stata ottenuta a detrimento degli occupanti autoctoni di queste terre, spazio d'elezione del loro nomadismo. Gli indiani sono stati parcheggiati nelle riserve e gli spazi rimasti 'liberi' nei deserti delle Montagne Rocciose hanno costituito da allora un vuoto virtuale, un'immensa calamita per l'anonimato nomade. La California vi ha trovato lo sbocco geografico naturale della sua cultura alternativa.
Una cultura alternativa che, negli anni '40, dopo gli immensi spostamenti di popolazione dovuti allo sforzo bellico nel Pacifico, ha preso l'andamento di una vera tradizione aperta. La Beat generation degli anni '50 ha passato il testimone alla fine degli anni '60 all'esplosione hippie, in rapporto diretto con la contestazione studentesca, di cui il

Visione d'insieme e particolari delle Watts Towers di Los Angeles, l'esempio più celebre dei folk art environments, costruite tra il 1921 e il 1954 da Simon Rodia. Si tratta di torri di oltre 10 metri di altezza costruite con armature metalliche ricoperte di malta fresca in cui si incastrano bottiglie rotte, frammenti di piatti, conchiglie, pezzi di tegola (foto Marvin Rand).

A general view and details of the Watts Towers in Los Angeles, the most celebrated example of folk art environments, built between 1921 and 1954 by Simon Rodia. The work comprises towers over 10 metres high, constructed from metal frames covered with wet mortar in which broken bottles, shells and bits of broken plates and tiles are embedded (photo Marvin Rand).

Watts Towers

People's Park di Berkeley è il simbolo mitico. Gli utopisti delusi dall'inevitabile sconfitta della rivoluzione predicata da Jerry Rubin e Abe Hofmann sono andati a continuare nel deserto la loro esperienza comunitaria, psichedelica e di libero scambio.
Negli anni '50 la California è ricca di folk art environments, di creazioni di "siti ispirati" (monumenti naïf, decorazioni murali, architetture spontanee, installazioni fondate sul riciclaggio di oggetti industriali di risulta) che hanno in comune l'affascinante virtù ingenua della creatività autodidatta. I folk art environments si sono sviluppati in modo organico dentro la casa dell'autore e intorno a essa, come escrescenze spontanee e site specific, al di fuori di ogni sistematicità razionale architettonica.
L'assenza di cultura architettonica non è un freno alla visione monumentale, come testimoniano le Watts Towers di Los Angeles che sono l'esempio più celebre di queste creazioni spontanee. Simon Rodia, muratore immigrato italiano, viene ridotto alla disoccupazione in seguito a un incidente sul lavoro. Alla disoccupazione ma non alla mendicità. Il suo datore di lavoro aveva dedotto ogni mese dal suo salario (a sua insaputa) il premio dell'assicurazione sanitaria. Rodia interpretò la situazione come un segno della generosità americana e dal 1921 al 1954 passò il tempo a costruire nel cortile posteriore di casa una foresta di torri le più alte delle quali superano i dieci metri d'altezza, armature metalliche ricoperte di malta fresca in cui si incastrano bottiglie rotte, frammenti di piatti, conchiglie, pezzi di tegola: un gesto di ringraziamento in onore del mito americano, che si bloccò bruscamente quando le torri divennero un elemento ingombrante per l'autorità municipale e oggetto di vandalismo per i ragazzi del quartiere. Rodia lasciò Los Angeles nel 1954 per raggiungere una nipote in California, e fino alla morte manifestò la massima indifferenza per il destino delle sue torri, che regalò ai vicini. Le Watts Towers, sempre più in rovina, rischiarono la demolizione e furono salvate *in extremis* da un comitato di tutela, presieduto all'inizio da J.J. Sert. Oggi sono perfettamente restaurate e ben custodite.
Il Bottle Village di Grandma Prisbey ha anch'esso conosciuto un destino difficile. La fondatrice si stabilì a Simi Valley nel 1955 e costruì fino al 1972 ventidue edifici fatti di bottiglie tenute insieme con la calce, strutture semplici ma cui la trasparenza conferisce un'immagine irreale e fantasmatica. Dopo aver venduto la sua opera per diecimila dollari a un medico locale, Grandma Prisbey ritornò a Simi Valley nel 1973, dove visse free rent fino alla morte, indifferente ai problemi causati dai successivi cambiamenti di proprietà e al costante aumento del plusvalore della sua opera immobiliare. Il Bottle Village è ancora in buono stato.
Non tutti i folk art environments costruiti negli anni '50 hanno avuto uguale fortuna. Se di alcuni, come Capredo o Old Trapper's Lodge si è fatta carico la famiglia dell'auto-



Due scorci del Bottle Village, costruito tra il 1955 e il 1972 da Grandma Prisbey a Simi Valley. Si tratta di ventidue edifici fatti di bottiglie tenute insieme con la calce (foto Gilles Mingasson/Liaison/Uno Press), attualmente ancora in buono stato. Di particolare interesse la camera da letto di Cleopatra (foto Seymour Rosen) nella quale si ritrova parte della grande collezione di bambole della Prisbey decorate con gli apribottiglie delle lattine o bigiotteria riciclata da costumi.

Two perspective views of the Bottle Village, built between 1955 and 1972, by Grandma Prisbey at Simi Village. It comprises twenty-two buildings made of bottles held together by lime (photo Gilles Mingasson/Liaison/Uno Press). Today they are still in good repair. Of particular interest is Cleopatra's bedroom (photo Seymour Rosen), which contains part of Prisbey's large collection of dolls decorated with bottle tops and can-openers or trinkets recycled from old costumes.

Paradise Garden

Land of Pasaquan di St. Eom

Visione d'insieme e particolare del grande recinto dipinto con vivaci decori tribali vicino a Buenavista, in Georgia (foto Roger Manley).

General view and detail of the large enclosure painted with lively tribal decorations, near Buenavista, Georgia (photo by Roger Manley).

Bottle Village

Particolari del Paradise Garden di Howard Finster, costruito a Pennville, Georgia. Le installazioni sono molte, principalmente realizzate con malta fresca in cui si incastrano bottiglie rotte e frammenti di materiali eterogenei (foto Roger Manley).

Details of Howard Finster's Paradise Garden, laid out at Pennville, Georgia. The numerous installations are for the most part made of wet mortar with broken bottles and bits of miscellaneous materials embedded in it (photo Roger Manley).

re, le bambole di legno del Possum Trot sono andate disperse. La Happy Villa di William Averett è stata passata agli indiani Quecha come parte del loro territorio tribale, e giace in abbandono. La Hula Ville di Miles Mahan sta marcendo e dell'Enchanted Garden di Albert Glade non resta più nulla. Creazioni fragili come sono, il destino dei folk art environments è di uscire dall'anonimato che ha presieduto alla loro elaborazione per sprofondare nell'oblio. I loro difensori hanno molto da fare, a cominciare da uno dei più attivi, il fotografo californiano Seymour Rosen, fondatore di SPACES, Saving and Preserving Arts and Cultural Environments (Recupero e tutela dell'arte e degli ambienti di valore culturale). Si nota a partire dalla metà degli anni '80 una ripresa dell'interesse per le architetture spontanee, che sono parte integrante del patrimonio della cultura alternativa.

È proprio dal 1985 che si è instaurato il più significativo dei riti annuali della vitalità della cultura alternativa nell'Ovest. Dopo la cultura della Beat generation, dopo la cultura degli hippie, la cultura del Burning Man. Ogni anno da diecimila a quindicimila persone si riuniscono nel deserto di Black Rock, nel Nevada, più di centodieci chilometri a nord di Reno, per trascorrere insieme l'intero fine settimana del Labour Day, l'ultimo week-end di agosto, sotto il segno di un'effigie di legno alta quindici metri raffigurante un uomo in piedi che troneggia su una piramide di balle di paglia. La statua di notte è illuminata da tubi al neon che ne sottolineano il profilo. Il momento in cui, l'ultimo giorno, le viene dato fuoco costituisce l'apoteosi di questo festival del Burning Man.

Il Burning Man si svolge a La Playa, al centro del deserto di Black Rock, sul sito di un lago prosciugato circondato su tre lati dai monti. Il luogo, uno dei più piatti della terra, è spesso utilizzato come pista per i record mondiali di velocità al suolo. D'estate il clima è straordinariamente caldo e secco. La temperatura oscilla tra 42 e 45°C. Questo clima costringe i partecipanti a rispettare le regole elementari di sopravvivenza. Ognuno deve portare con sé tutti gli elementi che gli serviranno per l'alloggio, il riparo, l'intervento creativo. Tutti sono attori, nessuno è spettatore passivo. Questo dinamismo vitale è il segno di una grande solidarietà, che si traduce in un'implicita disciplina ecologica. Bisogna portare tutto con sé, la spazzatura e le creazioni, non bisogna lasciare dietro di sé nessuna traccia suscettibile di alterare la bellezza del sito.

Vista dall'aereo Black Rock City si presenta come una città effimera con le sue strade perpendicolari (più o meno, nella sabbia) che si sviluppa in cerchio intorno al viale principale che conduce alla piazza del Burning Man. Un paracadute aperto fa da copertura al Central Camp che ospita i generatori provvisori, le migliaia di indispensabili stecche di ghiaccio cui tutti ricorrono per sopravvivere, oltre a un bar analcolico e a un ufficio postale provvisorio. Il terreno è occupato da una serie di campeggi in cui si aggregano gli habitat più disparati, le auto dipinte o modificate in forma di squali e d'animali al limite della mostruosità e dell'umorismo. Le roulotte stanno accanto alle tende, ai furgoni scoperti e soprattutto alle capanne tipo bidonville, alle costruzioni improvvisate e alle strutture effimere, che vanno dalla torre al complesso di percussioni, allo stupa buddhista, al Taj Mahal indù. Nei campeggi le persone si raggruppano secondo le affinità: danzatori psichedelici, adepti del nudismo tantrico con il corpo ricoperto di fango colorato, performer polivalenti, appassionati d'armi (gun and ammo, "fucile e munizioni"), motociclisti alla Hell Angels, surfisti riuniti intorno al loro sand yacht, artisti, pittori, scultori, realizzatori di installazioni, bricoleur di ogni genere, giornalisti e perfino poliziotti. La metà dei Ranger e dei poliziotti del Nevada è lì, senza uniforme e rilassata quanto gli altri partecipanti. Hanno lasciato la violenza at home e praticano la tolleranza attraverso il dialogo, gomito a gomito con gli erotomani, gli illuminati, i piromani e i drogati del rock. Sono lì per tenere un minimo d'ordine nel disordine, e raramente devono intervenire. Queste "zone autonome temporanee" che costituiscono l'effimera Black Rock City generano una propria autodisciplina che nasce dal rigore del clima, che rende mortali gli abusi d'alcol e di droga e calma gli ardori dei fanatici della moto o del tiro a segno con armi vere. A 45 gradi all'ombra (raramente) si prova il senso elementare della sopravvivenza nella coesistenza collettiva.

Il Burning Man potrebbe sembrare una variazione su scala estesa di Woodstock. Woodstock dove si trova uno dei più prestigiosi monumenti dell'architettura alternativa, la Claro Schmidt House. Ma là siamo vicino New York, sulla costa orientale, ancora impregnata della nostalgia hippie degli anni '70. Il Burning Man è molto attuale, vibrante, vivo: è l'illustrazione più diretta dell'anonimato creativo della cultura alternativa degli anni '90. Internet è presente e innumerevoli personal computer contribuiscono a nutrire il sito. Black Rock City è la proiezione site specific di un immenso ambiente autonomo di libera espressività polivalente. Il fenomeno alternativo ha trovato un circuito di comunicazione autonoma. I siti Internet dei partecipanti sono in collegamento reciproco permanente. Così si desta la curiosità dei nuovi arrivati, così fioriscono le idee future. Il Burning Man 1999 viene attivamente preparato su Internet. A nessuno viene in mente di citare il padre e il guru di Black Rock, "the burner of the first Burning Man" ("Colui che ha bruciato il primo Burning Man"): Larry Harvey. È ancora là, visibile e invisibile, discreto e disponibile, con i suoi compagni della prima ora. Non ha bisogno di intervenire, non più dei Ranger del Nevada. L'esercizio anonimo della libertà è la miglior garanzia del suo buon uso.

E finalmente questa festa senza nome ha un nome: è la New American Holiday, il contributo del Far West versione '90-99 al nuovo umanesimo del tempo libero.

Viste panoramiche del deserto di Black Rock nel Nevada dove ogni anno, dal 1985, si riuniscono da diecimila a quindicimila persone per trascorrere insieme il fine settimana del Labour Day. In fondo al grande viale troneggia un'effige di legno alta 15 metri raffigurante l'uomo in piedi su una piramide di balle di paglia (foto a destra). Di notte la statua viene illuminata da tubi al neon che ne sottolineano il profilo. L'ultimo giorno le viene dato fuoco: è l'apoteosi del festival del Burning Man (foto Gabe Kircheimer).

Panoramic views of the Black Rock desert in Nevada, where each year since 1985 between 10,000 and 15,000 people gather to spend the Labour Day week-end together. Towering over the venue at the end of the large avenue is a 15-metre wooden effigy of a man standing on a pyramid of straw bales (right). At night the statue is illuminated by neon tubes that show up its profile. On the closing day it is set alight and the bonfire is the apotheosis of the Burning Man festival (photo Gabe Kircheimer).

Burning Man

Hunger and the gold rush *were not the only motivations for settlement in America. The Pilgrim Fathers were inexorable transgressors in search of a single fundamental liberty: the sectarian exercise of their faith. The 19th century emigrant went to America to carve out a new life for himself, determined to exploit his full right to creative anonymity. The legend of the Far West runs through the history of settlers, whose wagons blazed the trail for the railway, rejoined it or followed it. Today one of the most inspired places of this culture of transgressive nomadism in the freedom of anonymity, the Desert View Tower, commemorates the passage of unknown pioneers across the Californian desert on their way west. A massive cylindrical structure, it stands in the midst of a sea of eroded rocks carved in the shapes of fanciful bison or mythological animals.*

California is the terminus of that great anonymous, epic journey, and indeed the USA became a nation when the uninterrupted railroad finally linked the west coast to the east; a nation on the scale of a continent. But that unity, achieved under the predominance of industrial society, was gained to the detriment of the autochthonous occupants of those lands that had been the elected spaces of their nomadism. The Indians were parked in their reserves, and the spaces left 'free' in the Rocky Mountain deserts have since been a virtual void, a vast expanse for nomadic anonymity. And California has found there the natural geographical outlet for its alternative culture.

In the 1940s that alternative culture, after the immense population movement caused by the war effort in the Pacific, came to assume the air of an open tradition. After the Beat Generation of the 1950s, the Hippie explosion took over at the end of the '60s, in direct correlation with the student protest, of which the People's Park at Berkeley remains a mythic signal. The Utopians, disappointed with the inevitable failure of the revolution and spurred by Jerry Rubin and Abe Hofmann, went out to pursue their community, free-exchange and psychedelic experiences in the desert.

In the 1950s California became richly endowed with folk art environments and "inspired site" creations (naive monuments, mural decorations, spontaneous architecture and installations based on the recycling of industrial scarp). They had in common the fascination and ingenuous virtues of self-taught creativity. Folk art environments developed organically in and around the homes of their creators, as a spontaneous and "site specific" outgrowth beyond any rational system of architecture.

The absence of architectural culture in no way curbs monumental vision. Witness the Watts Towers in Los Angeles, the most famous example of such spontaneous creations. Simon Rodia, an Italian immigrant bricklayer found himself unemployed after an accident at work; unemployed but not reduced to begging. Unknown to him, his employer had been deducting health insurance contributions each month from his wages. Rodia interpreted his situation as a mark

Ancora scorci delle installazioni nel deserto di Black Rock, una sorta di città effimera con le sue strade perpendicolari che si sviluppano in cerchio attorno al viale principale che conduce alla piazza del Burning Man. Il terreno è occupato da una serie di campeggi in cui si aggregano gli habitat più disparati (in basso, la struttura blu a forma di piramide, il labirinto di ammanite, il teatro dell'opera), le auto dipinte o modificate a forma di squali (a destra, opera dell'artista Gene Pool) e d'animali al limite della mostruosità (nell'immagine grande, il veicolo per Cd) e dell'umorismo (foto Gabe Kircheimer).

More pictures of the installations in the Black Rock desert, a sort of ephemeral city with its perpendicular streets describing a circle around the main boulevard leading up to Burning Man Square. The land is occupied by a host of camping sites in which the most assorted habitats jostle for position (photos below: the blue pyramid structure, the ammonite maze, the opera house), with cars painted or made to look like sharks (right, by the artist Gene Pool) and animals verging on monstrosity (large photograph, the Cd-laser vehicle) and humour (photo Gabe Kircheimer).

Burning Man

of American generosity and, from 1921 to 1954, devoted his time to building in the backyard of his home a forest of towers, the highest rising to above ten metres. In metal frames clad with wet cement he embedded shards of bottles, broken plates, shells and chipped tiles. But his act of gratitude in honour of the American myth came to an abrupt halt when the towers started to be seen as a nuisance by the municipal authorities and a target of local teenager vandalism. Rodia left Los Angeles in 1954 to join a niece in California, and up till his death showed the utmost indifference to the fate of his towers, which he had given to his neighbours. More and more dilapidated, the Watts Towers eventually risked demolition but were saved in extremis by a conservation committee, headed at the beginning by J.J. Sert. Today they are in a perfect state of restoration and well protected.

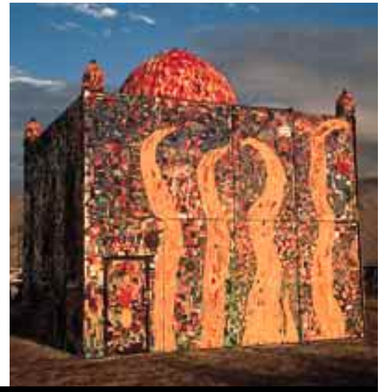
The Bottle Village by Grandma Prisbey likewise had a difficult time. Its founder settled in Simi Valley in 1955 and between then and 1972 erected 22 buildings. Made of bottles set in mortar, they are simple structures but have a translucence that gives them an unreal and phantasmagorical look. Having sold her work for 10,000 dollars to a local doctor, she came back to Simi Valley in 1973, where she lived rent-free up till her death, indifferent to the problems caused by the successive changes of ownership of her former property. The Bottle Village is still in good repair.

Not all the folk art environments built in the 1950s were as lucky. Some of them, such as the Capredo or Old Trapper's Lodge, were taken over by the families of their creators, but the wooden dolls of the Possum Trot have been dispersed, and the Happy Villa built by William Averett was transferred to the Quechan Indians as part of their tribal territory, and has since been abandoned. Miles Mahan's Hula Ville is rotting, and nothing is left of Albert Glade's Enchanted Garden. The destiny of these frail creations of Folk art environment is to emerge from the anonymity of their development, only then to slumber in oblivion. Their defenders have their work cut out, starting from one of their most active: Californian photographer Seymour Rosen, founder of SPACES (Saving and Preserving Arts and Cultural Environments). Since the mid-'80s there has been a noticeable revival of interest in these pieces of spontaneous architecture, that are part and parcel of the heritage of alternative culture.

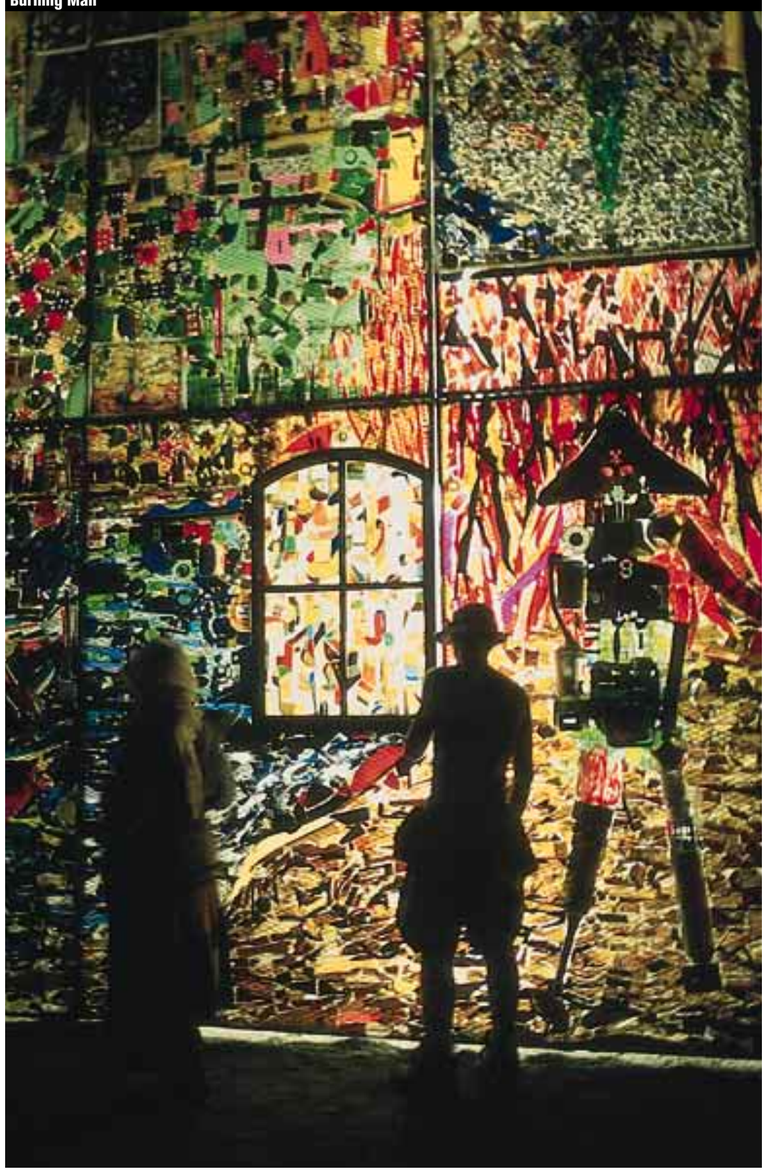
Since 1985 the most significant annual vitality rite of alternative culture in the West has been held annually. After the Beat Generation culture and that of the Hippies, came Burning Man. Now every year from 10,000 to 15,000 people gather in the Black Rock Desert of Nevada, 70 miles north of Reno, to spend the whole of Labour Day together in the last weekend of August. Towering over the venue is a wooden effigy 15 metres high, representing a man standing on a pyramid of hay bales. The statue is lit at night by neon tubes that show up its silhouette. Its burning on the last day

Un'installazione che riprende il Taj Mahal indù. Nel deserto di Black Rock, le roulotte stanno accanto alle tende, ai furgoni scoperti e soprattutto alle capanne tipo bidonville, alle costruzioni improvvisate e alle strutture effimere, che vanno dalla torre al complesso di percussioni, allo stupa buddhista (foto Gabe Kircheimer).

An installation inspired by the Taj Mahal. In the Black Rock desert trailers are parked side-by-side with tents, pick-ups and most of all shanty-type dwellings, improvised shacks and fleeting structures, ranging from the tower to the percussion unit and the Buddhist stupa (photo Gabe Kircheimer).



Burning Man



is the apotheosis of this festival of the "Burning Man". Burning Man takes place on La Playa, at the center of the Black Rock desert, on the site of a dried-up lake surrounded by mountains on three sides. This spot, one of the flattest on Earth, has often served as a track for establishing world ground speed records. In the summer it is exceptionally hot and dry, with temperatures oscillating between 42 and 45°. In a climate like this, participants are obliged to respect the elementary rules of survival. Everybody has to bring everything they will be needing for accommodation, shelter and creative action. Each person is an actor, nobody is a passive spectator. This vital energy denotes a deep solidarity, translated into implicit ecological discipline. Afterwards you must take everything away with you – your garbage and your creations. No trace whatever must be left that might mar the beauty of this site.

Seen from the air, Black Rock City looks like an ephemeral town with its squared pattern of streets (more or less visible in the sand) describing a circle round the main avenue that leads up to Burning Man Square. An open parachute serves as a roof over the central field where the generators are located, to produce the thousands of ice cubes on which everyone relies for survival. Also available is a cafeteria serving no alcohol, and a temporary post office. The land is occupied by rows of camps, where the most oddly assorted habitats congregate, with cars painted or arranged in the shape of sharks or animals verging on monstrosity and humour. Trailers are parked cheek-by-jowl with tents, pick-up trucks, and a host of huts in shanty-town style, alongside improvised and fleeting constructions ranging from towers and bandstands to Buddhist stupas or Hindu Taj Mahals. The people in these camps fraternize by affinities, depending on whether they happen to be psychedelic dancers, followers of Tantric nudism, their bodies smeared with coloured mud, or polyvalent performers, arms buffs (gun and ammo), motorcyclists of the Hells Angels ilk, surf fiends gathered round their sand yachts, artists, painters, sculptors, installers and miscellaneous odd-jobbers, journalists and also policemen. Half the rangers and cops of Nevada are there, out of uniform and as relaxed as their fellow participants. They have left violence at home and prefer to practise tolerance through dialogue, mingling with erotomaniacs, cranks, arsonists or rock addicts. They are there to maintain a minimum of order in disorder, and they rarely have to intervene. The "temporary autonomous zones" that make up the short-lived Black Rock City generate their own self-discipline. Engendered by the harshness of the climate, it renders alcohol or drug abuse mortal, and calms the passions of motorbike fanatics or the urge to fire guns. At 45° in the (rare) shade, people experience the elementary sense of survival in a collective coexistence.

Burning Man might seem like a disparate and relaxed version of Woodstock, where one of the most distinguished landmarks of alternative architecture is located: the Claro Schmidt House. But that is near New York, on the East Coast, still steeped in a hippie nostalgia for the 1950s. Burning Man instead is very much part of the present; it is vibrant and alive, the most direct illustration of the creative anonymity of 1990s alternative culture. Internet is present there and innumerable personal computers contribute to the nourishment of its site. Black Rock City is the "site specific" projection of an immense autonomous environment of polyvalent free expression. The alternative phenomenon has found its circuit of independent communication. The Internet sites of participants are in permanent contact with one another. In this way the curiosity of newcomers is aroused, and future ideas germinate. Burning Man 1999 is being actively prepared on Internet. Nobody would think of mentioning the father and the guru of Black Rock, "The burner of the first burning man", Larry Harvey, though he is still there, visible and invisible, discreet and helpful, with his original companions. He has no need to intervene, any more than the Nevada rangers have. The anonymous exercise of liberty is the best guarantee of its proper usage.

And at last this nameless festival has a name: it is the New American Holiday, the '90-99 version of the Far West's contribution to the new humanism of leisure.

DAS ANONYME

[...] das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler.
[...] Man muß ihnen täglich ausweichen oder kann ihren Sockel als Schutzinsel benutzen, man bedient sich ihrer als Kompaß oder Distanzmesser, wenn man ihrem wohlbekannten Platz zustrebt, man empfindet sie gleich einem Baum als Teil der Straßenkulisse und würde augenblicklich verwirrt bleiben, wenn sie eines Morgens fehlen sollten: aber man sieht sie nie an und besitzt gewöhnlich nicht die leiseste Ahnung davon, wen sie darstellen, außer daß man vielleicht weiß, ob es ein Mann oder eine Frau ist.
[...] Man kann nicht sagen, wir bemerkten sie nicht; man müßte sagen, sie entmerken uns, sie entziehen sich unseren Sinnen: es ist eine durchaus positive, zur Tätlichkeit neigende Eigenschaft von ihnen!
Nun, man kann das ohne Zweifel erklären. Alles Beständige büßt seine Eindruckskraft ein. Alles, was die Wände unseres Lebens bildet, sozusagen die Kulisse unseres Bewußtseins, verliert die Fähigkeit, in diesem Bewußtsein eine Rolle zu spielen. Ein lästiges dauerndes Geräusch hören wir nach einigen Stunden nicht mehr. Bilder, die wir an die Wand hängen, werden binnen wenigen Tagen von der Wand aufgesogen; es kommt äußerst selten vor, daß man sich vor sie hinstellt und sie betrachtet.

Robert Musil

Robert Musil, Nachlass zu Lebzeiten. *Rowohlt Verlag, Hamburg, pp. 62-65.*

L'ANONIMO

[...] la cosa più strana nei monumenti è che non si notano affatto. Nulla al mondo è più invisibile.
[...] Capita di girar loro attorno tutti i giorni, oppure di servirsi della base come salvagente, e ancora di utilizzarli come bussole o indicatori di distanza andando verso il luogo dove si elevano; non importa, sono considerati come un albero, come una parte dello scenario e tutti sarebbero molto sorpresi se un bel mattino non ci fossero più; ma non li guardano mai e non hanno la minima idea di ciò che rappresentano: tutt'al più sanno se si tratta di un uomo o una donna.
[...] Non si può dire che noi non li vediamo; sarebbe più giusto affermare che essi non si fanno osservare, che si sottraggono ai nostri sensi; è una loro prerogativa del tutto concreta, incline quasi alle vie di fatto.
Bene, questo possiamo spiegarcelo senza alcun dubbio. Tutto quello che dura perde la forza di colpire. Tutto quello che forma le pareti della nostra vita, per così dire le quinte della nostra consapevolezza, perde la capacità di recitare una parte in questa coscienza. Un rumore molesto ma insistente dopo qualche ora non lo sentiamo più. I quadri che appendiamo alle pareti vengono assorbiti dalle pareti stesse dopo qualche giorno; avviene molto di rado che ci si fermi a contemplarli.

(Traduzione di Anita Rho in *"Pagine postume pubblicate in vita".* Einaudi, Torino, pp. 75-77).

THE ANONYMOUS

[...] the strangest thing about monuments is that you do not notice them at all. Nothing is more invisible.
[...] Sometimes we go around them every day; at times, we use their base as a life preserver. Occasionally, we utilize them as compasses or range finders when we move towards the place where they stand. They are treated like trees, like part of the cityscape and we would all be astonished if they vanished overnight. But we never look at them and do not have the faintest idea of what they represent. At the most, one knows if it is a man or a woman.
[...] One cannot say that we do not see them; it would be more exact to affirm that they do not call out for attention. They elude our senses; it is their truly concrete prerogative, almost inclined to violence!
Well, we can explain this without any dout. All that is lasting loses the power to strike. All that forms the walls of our life, as it were, the sides of our awareness, loses the capacity to play a part in this consciousness. After a few hours we no longer hear an annoying, insistent noise. The paintings we hang on the walls are absorbed by them after a few days; only very rarely do we stop to contemplate them.

(traduzione di Charles McMillen)

a cura di Gianmario Andreani

“Oggetti d’uso quotidiano. Rivoluzioni tecnologiche nella vita d’oggi”.

A cura di Michela Nacci.
Marsilio Editori, Venezia, 1998
(pp. 249, Lit 42.000).

Lorenzo Cannavale Gli oggetti tecnici sono un prodotto del potere? La loro forma ha un carattere trascendente e immutabile, semplicemente esplicitato dalla tecnica o è frutto di casualità e mediazioni socioculturali? Perché alcune invenzioni perfettamente funzionanti come l’auto elettrica e il videotelefono non sono mai entrate nell’uso comune?
Sono alcune delle domande poste dal testo curato da Michela Nacci nel quale, tra due saggi illuminanti di Bruno Latour e Tomás Maldonado, vengono esaminati otto oggetti paradigmatici della storia della tecnologia e delle implicazioni che questa comporta sulla nostra esistenza.
Si tratta di invenzioni che misurano e informano, come l’orologio, il cruscotto e il contatore elettrico; di altre che hanno migliorato la qualità della vita, come la lavatrice, o di quelle che sollevano la questione della valenza democratica o totalitaria della comunicazione, come nel caso della radio. Il cruscotto automobilistico è qui analizzato per dimostrare come il prodotto tecnologico nelle sue trasformazioni si carichi (e sia figlio) di fattori non solo tecnici ma anche istituzionali, sociologici ed economici: inizialmente venivano fornite agli automobilisti solamente indicazioni elementari come la pressione dell’olio, in seguito le prime auto sportive furono dotate di tachimetro e contagiri, strumenti rivelatori di parametri non più strettamente funzionali.
Nelle auto di lusso degli anni Trenta il proprietario poteva segnalare le sue intenzioni all’autista tramite appositi dispositivi installati sul cruscotto. Oggi, accanto alle indicazioni informative sullo stato e la sicurezza, appaiono funzioni opzionali finalizzate a un uso sempre più confortevole delle automobili: dall’hi-fi al telefono, dal condizionatore agli strumenti per la guida satellitare. Il caso del mancato successo del videotelefono, imputato al deficit di privacy che questo tipo di comunicazione comporta, dimostra come l’evoluzione tecnologica debba tenere conto di resistenze di tipo psicologico e comportamentale.
Alcuni oggetti hanno valenza tecnica e culturale insieme: la radio, la televisione, il personal computer modificano i comportamenti sociali e influenzano l’opinione pubblica suscitando stupore e paura allo stesso tempo. Innovazioni come la radio si prestarono già dalla nascita a operazioni totalitaristiche di ogni tipo: nel 1942 Goebbels annotava nei suoi diari, riferendosi alla radio, un pensiero di sorprendente attualità : “Alla lunga otterrà risultati fondamentali nella formazione dell’opinione pubblica soltanto colui che saprà ridurre i problemi alla più semplice espressione e avrà il coraggio di continuare a ripeterli infinitamente in questa forma semplificata, a dispetto delle obiezioni degli intellettuali”.
La tecnologia ha diviso i movimenti d’avanguardia del Novecento: esaltata da futuristi, costruttivisti e dadaisti, rifiutata da *beatnik* e *hippies* negli anni Sessanta, centrale nella poetica cyberpunk, ancora demonizzata dal nuovo spiritualismo.
Il valore culturale della tecnologia e dei suoi prodotti è uno dei temi centrali del volume: negato da intellettuali e filosofi, che nei primi decenni del secolo ne stigmatizzavano le innovazioni spaventati dalle sue possibili conseguenze sul tessuto sociale e non riconoscevano valore artistico al prodotto tecnico, esso si è in seguito affermato grazie all’opera di progettisti, designer e produttori. Questi hanno reso il prodotto industriale portatore di valori culturali, estetici, etici e simbolici fino a sovraccaricarlo, come è successo negli ultimi decenni, di elementi semiotici che ne hanno mutato l’aspetto assegnandogli caratteri di tipo connotativo e non più denotativo.
Non a caso, in questa rassegna, prevale il ragionamento su oggetti di massa, dal design spesso anonimo, cioè progettati direttamente dai produttori, che ne mette in risalto le funzioni intrinseche e sociali piuttosto che quelle estetico-formali.

Are technical objects the products of power? Is their form transcendental and unchanging, merely expressing technique, or is it the fruit of accident and socio-cultural contents? Why haven’t some inventions that work perfectly, such as the electric car and videophone, ever become popular?
These are some of the questions addressed by the book edited by Michela Nacci. Framed by two illuminating essays by Bruno Latour and Tomás Maldonado, eight paradigmatic artifacts in the history of technology are examined along with the implications on our existence.
They are inventions that measure and inform, like the clock, dashboard and power meter; others have improved the quality of life, like the washing machine. And some raise the question of the democratic or totalitarian nature of communications, such as the radio. The automobile dashboard is analyzed to show that the transformations of a technological product add to it (and make it generated by) factors that are not technical alone. They are institutional, sociological and economic, too. Initially, motorists simply received elementary information, such as the oil pressure; later sports cars were fitted with tachometers and speedometers: instruments displaying parameters that were no longer purely functional.
The luxury cars of the 1930s allowed the owner to signal his intentions to the chauffeur by means of devices installed in the dashboard. Today, besides the information on safety and status, there are optional functions seeking to supply increasingly comfortable cars: from the stereo to the telephone, from air-conditioning to GSM maps.
The failure of the videophone, caused by the lack of privacy of this type of communications, demonstrates that technological evolution has to take into account psychological and behavioral obstacles.
Some objects have had both technical and cultural impacts. The radio, television and PCs have modified social behavior and influenced public opinion, engendering wonderment and fear at the same time.
Right from their conception, innovations like radio were suitable for all kinds of totalitarian uses. In 1942 Goebbels wrote in his diary a surprisingly actual thought concerning the radio: “In the long run, success in the formation of public opinion will only be achieved by those who are able to reduce the problems to the simplest expression; they have to be courageous enough to continue repeating them infinitely in this simplified form, despite the objections of the intellectuals”. Technology has caused a split in the twentieth-century avant-garde movements: exalted by the Futurists, Constructivists and Dadaists, it was rejected by the beatniks and hippies of the 1960s. It is central to the cyberpunk poetic, still demonized by the new spiritualism. The cultural value of technology and its products is one of the volume’s central issues. It was rejected by intellectuals and philosophers during the early decades: frightened by the innovations’ possible consequences on the social fabric, they objected to them. They did not recognize the artistic value of technical artifacts; subsequently, these became popular thanks to designers and manufacturers. They have loaded industrial products with cultural, aesthetic, ethic and symbolic values; in the last decades they have even been overburdened with semantic elements that have modified their appearance. Now there are connotations, not denotations. It is no accident that in this review reasoning prevails over mass objects; frequently anonymous design (directly conceived by the producer) takes the lead, for it exalts the intrinsic, social functions rather than the form.

Da *Homes and Gardens,* London, 1926.

“Babele. Dell’incompiutezza”.

Peter Zumthor.
Il Mulino, Bologna, 1997 (pp. 216, Lit 25.000).

“Il mito e l’uomo”.

Roger Caillois.
Bollati Boringhieri, Torino, 1998 (pp. 126, Lit 38.000).

“Atlante delle popolazioni”.

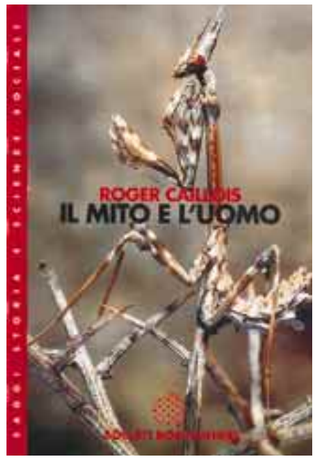
Alberto Salza.
UTET, Torino, 1998 (pp. 410, s.i.p.).

“Il rituale del serpente”.

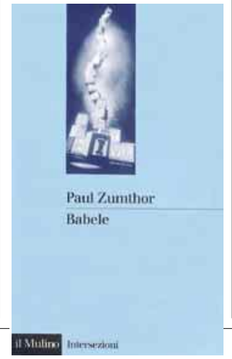
Aby Warburg.
Adelphi, Milano, 1998
(pp.112, Lit 24.000).

di Pierluigi Cervellati “Poi disse-ro: ‘Venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome per non disperderci sulla terra’” (Genesi 11.1-9, traduzione ufficiale della C.E.I./1996). Il resto è noto. Come l’antefatto. E il nome se lo fecero. Diventarono i babelici. All’inizio tutti parlavano una lingua sola. Poi il Signore confuse la loro lingua perché non comprendessero più l’uno la lingua dell’altro. Cessarono di innalzare la torre. Abbandonarono la città. Babele da allora fu sinonimo di confusione, disordine estremo, incapacità di intendersi. Incomunicabilità.
Eppure, non poche città aspirano a diventare la Babele del terzo millennio. Vogliono costruire il grattacielo più alto. Aspirano a essere la città più grande del mondo: calcolano quanti abitanti nascono in un secondo. Per competere. Per distinguersi. Per catturare l’attenzione. Anche loro, per farsi un nome.
Tutti ormai parliamo la stessa lingua. Ma la fuga dalla città è già incominciata. Ci disperdiamo nel territorio. Andiamo ad abitare in firmatissime villettopoli. Per farci un nome? O per ritornare nomadi (come lo erano i babelici prima di costruire la città e la torre)? Nomadi e anonimi. Come in *On the Road.* Ma allora perché tanti protagonismi subito obsoleti? Omologhi, piuttosto che anonimi. Senza diversità. Servi del mercato globale. Ci vestiamo e ci divertiamo tutti allo stesso modo. Consumiamo gli stessi prodotti. Frequentiamo i *non luoghi.* E gli esaltiamo pure. Li riteniamo culturalmente sempre più stimolanti. Ci piacciono i non luoghi, il suburbio e l’abusivismo edilizio. Ma allora perché, ancor più dei babelici, vogliamo farci un nome? Non si spiegherebbero altrimenti le tante e così frequenti riviste di architettura. Le tante brutte storie sulla medesima architettura aggettivata moderna o contemporanea. Più che storie, sembrano cataloghi a pagamento in cui è riportato il nome del progettista, qualche foto delle opere e la sua medaglietta. Viva dunque l’elogio dell’anonimato. È un atto di amore verso la città/civiltà. Un omaggio al paesaggio non coperto dai cartelloni pubblicitari o dalle micidiali villette. Un segno di riconoscenza al rapporto della storia dell’uomo con la natura.
Attenzione però. I maestri comacini si fecero un nome. Pochi di loro sono ricordati con il nome di battesimo e con il luogo esatto di provenienza. Nel loro insieme però si fecero un nome grande. Un nome sinonimo di buona architettura. Di solida capacità tecnica. Nei fatti, erano esperti muratori. Sapevano di astronomia. Furono bio-architetti prima, ma molto prima, che la bio-architettura diventasse una moda effimera come tutte le mode. Anche i maestri comacini, genericamente e anonimamente intesi, si dispersero come i babelici. Ciò avvenne quando alcuni di loro si fecero un cognome che diventò presto più noto del nome. Cessarono di costruire città e cattedrali. Eressero solo ‘monumenti’ (pensiamo a Borromini...).
Si deve ritornare anonimi? Siamo sicuri che con l’anonimato riqualificheremo la villettopoli e i non luoghi dispersi nell’ex territorio agricolo? Peter Zumthor – in *Babele,* Il Mulino 1997 – non è d’accordo. La Torre rappresenta la ‘storia’. Rappresenta la vita. È sinonimo di incompiutezza. I babelici si dispersero e poi – anche se la Bibbia non lo dice – ricominciarono e continuano tuttora, a erigere torri e a fabbricare città. Che resteranno incompiute. Come la vita. Nonostante i nomi (e i cognomi) illustri anche le nostre città restano (e resteranno) sempre incompiute. Piani ‘regolatori’ succedono ad altri piani. Gli stili architettonici si incalzano. Il nome già illustre è cancellato da un altro ancora più noto. Parigi, “Babilonia moderna”, è diventata la città del mito del XIX secolo. “All’inizio” scrive Roger Caillois in *Il mito e l’uomo,* Bollati Boringhieri 1998, “il mito si era accontentato delle risorse della notte e dei quartieri periferici, delle stradine sconosciute e delle catacombe inesplorate”. Ma per farsi veramente un nome Parigi ha conquistato il cuore della città. Gli edifici più frequentati, più ufficiali, più rassicuranti, con nomi noti: Notre-Dame, il Louvre, la Prefettura... hanno costruito il mito. Il mitico ha contaminato il noto, il reale, l’anonimo. Parigi è diventata Parigi. Lo è ancora?
L’impresa babelica è molto simile alla nostra industria automobilistica. L’auto è per noi carica di simboli come furono le ziggurat babilonesi o certi riti ancora in essere nei cosiddetti popoli primitivi. (Il pericolo, la sfida e l’esibizione – l’anonimo quanto collettivo distinguersi – lo racconta Aby Warburg ne *Il rituale del serpente*, Adelphi, 1998).
Quella automobilistica costituisce l’industria chiave delle maggiori potenze mondiali. Nessuno intende – può – abbandonarla. Ogni Stato inventa piccoli espedienti (leggi rottamazione) per sferzare il consumo. I motori non smettono di aumentare la loro potenza. Mentre è noto che con la potenza dei motori (e l’attrazione che esercitano le auto sempre più veloci) non è solo la congestione ad aumentare: crescono i morti, gli invalidi, gli sprechi di energia, gli avvelenamenti atmosferici. Fino a quando?
Babele non è la puntata successiva a quella in cui Caino – per carità, nessuno l’offenda – fondò la prima città. Neppure è la premessa alla città priva di coercizione, schiavitù e automazione. Senza regole rigide non si può costruire. Lo sosteneva persino Aristotile. In un testo sumero riportato nel bellissimo *Atlante delle popolazioni* di Alberto Salza, Utet 1998, si afferma: “Senza coercizione non si potrebbe fondare nessuna città. Gli operai non sarebbero sorvegliati da nessuno. I fiumi uscirebbero dal loro letto”. I sumeri sono vicini – nel tempo e nello spazio – ai babelici... Anche loro un nome se lo sono fatto. Schiavizzando e imperando. Il ‘nome’ comporta violenza? Guardando i villaggi antropomorfi dei Dogon (riportati nell’*Atlante* prima ricordato) sembrerebbe di sì. Ma i Dogon un nome (tranne che per gli antropologi) non se lo sono ancora fatto. Neppure si sa chi costruisce le stupende moschee di terra cruda del Mali.
L’anonimato oggi si impone proprio perché si è interrotto il ciclo della crescita all’infinito delle città. C’è già chi fugge (in Florida, in California) da villettopoli. C’è già chi si appresta a ritornare e riparare la città? Le riviste di architettura non se ne sono ancora accorte. C’è un ritorno ai mestieri. Tutt’altro che folcloristico perché c’è un forte bisogno di manutenzione. C’è la necessità di curare le nostre città. Di ritornare alle tradizioni costruttive ripensando a strategie di sopravvivenza. Come mostra bene l’*Atlante* che indaga a fondo anche sulle nostre ‘occidentali’ periferie. Sulle nuove schiavitù fatte in nome di democrazie e liberismi tutti da dimostrare.
I maestri comacini lo hanno insegnato, per farsi un nome di lunga durata, un nome magari collettivo, bisogna essere bravi. Si deve diventare ‘maestri’. E maestri muratori lo si diventa non per il nome ma per le capacità. Nelle città in cui comacini – o ticinesi, o luganesi o comunque provenissero dal nord e dal nord est – facevano la ‘stagione’. Passavano l’inverno come scalpellini, carpentieri, scagliolisti, aiuto muratore. Muratore senza aggettivi lo diventavano anno dopo anno solo con il trascorrere delle stagioni. Quando i compagni di lavoro non riuscivano più a dare del tu al compagno di sempre perché la sua bravura metteva quasi soggezione, allora diventava spontaneo passare dal tu al voi. Era il segnale che quel muratore era diventato più bravo degli altri. Meritava il ‘voi’. Veniva chiamato ‘maestro’. Maestro senza nessun altro nome (e cognome). Gli anonimi capomastri diventarono così ‘progettisti’. Senza che loro se ne fossero accorti. Quante città crebbero da allora in armonia con il sapere della tradizione e l’arte della manutenzione. Per costruire grattacieli (e provare il brivido di toccare il Signore, pagandone tutte le conseguenze) o per realizzare villettopoli (e, impazzendo, dare scacco matto al territorio) bisogna avere un nome. Per curare la città, invece, bisogna ritornare anonimi e sperare di riuscire a farsi dare del ‘voi’.

“Then they said: ‘Come, let us build a city and a tower whose tip touches the sky, and let us make a name for ourselves so we will not be scattered over the earth’”. (Genesis, 11.1-9)
The rest is known, as is what happened before. And they did make a name for themselves. They became the Babels. Initially, they all spoke the same language. Then the Lord muddled their tongue so they could not understand one another’s speech. They stopped erected the tower. They abandoned the city. Since then, Babel has been a synonym of confusion, extreme disorder and inability to comprehend each other. Incommunicability, in short.



Yet, more than a few metropolises hope to become the Babel of the third millennium. They want to build the tallest skyscraper. They aspire to be the biggest city in the world: they calculate how many inhabitants are born every second. This is a way of competing and identifying themselves, clamoring for attention. They too, want to make a name for themselves.
Now we all speak the same language. But people already flee from towns. We sprawl out over the region. We go to live in suburban housing developments created by famed architects. Is this to make a name for ourselves?. Or do we want to be nomads again (like the Babels before constructing the city and tower)? Do we desire to be nomadic and anonymous, as in On the Road*? So why so much activism which is immediately obsolete? Things are standard, rather than anonymous. There is no diversity, we are servants of the global market. We all dress and entertain ourselves in the same fashion. We consume the same products. We frequent* non-places *and even praise them. We feel they are increasingly stimulating culturally. We like non-places, the suburbs and unauthorized buildings. Why then do we want to make a name for ourselves, even more so than the Babels? There is no other explanation for the mountains of architectural journals published so frequently and the loads of awful articles about the same so-called Modern or contemporary building. They look more like paid catalogues containing the architect’s name, a few pictures and their medallions, more than articles.*
So, anonymity has to be acclaimed. It is an act of love towards the city/civilization, homage to the landscape not swamped by billboards or dreadful houses. This is a sign of recognition to the history of mankind and nature.
But we have to warn you. The Comacine masters made a name for themselves; the given name and exact birthplace is only known for a few of them, however. Yet all together they made a great name for themselves. A name synonymous with good architecture and solid technical ability. The fact is they were experts in masonry, with some knowledge of astronomy. They were bio-architects way before bio-architecture became a passing fad, as crazes always are. The Comacine masters as generic, anonymous doers were scattered like the Babels. That occurred when some of them made a surname for themselves which quickly became far more renowned than the Christian name. They ceased constructing cities and cathedrals; they only built ‘monuments’ (we have Borromini in mind).
Must we return to being anonymous? Are we sure that anonymity would allow us to improve the suburban developments and the dispersed non-places where farms used to be? In Babele, *Il Mulino 1997, Peter Zumthor disagrees. The Tower represents ‘history’; it represents life. It is identical to incompleteness. The Babels were dispersed and then – though the Bible does not say so – they began again and still continue to erect towers and build cities. They are unfinished, like life. Despite the illustrious names (and surnames) our cities also remain (and will remain) not completed. ‘Master’ plans follow other plans. Architectural styles come close on the heels of one another. The formerly eminent name is cancelled by another, more famous one. Paris, “Modern Babylon”, became the mythical city of the nineteenth century. “At the outset”, writes Roger Caillois in* Il mito e l’uomo, *Bollati Boringhieri 1998, “myth was satisfied with the resources of the night and the outlying districts, the unknown alleys and the unexplored catacombs”. But to really make a name for itself, Paris conquered the heart of the city. The busiest, most official and reassuring structures, with names like Notre-Dame, the Louvre, the Prefecture, built the myth. The mythical contaminated the known, the real and the anonymous. Paris became Paris. Is it still?*
Babel’s enterprise is very similar to our car industry. To us, the automobile is packed with symbols the way the ziggurats of Babylon were or certain rites still practiced by the so-called primitive peoples are. (Danger, the challenge and exhibition – both the anonymous and community distinguish themselves; see Aby Warburg: Il rituale del serpente, *Adelphi 1998.)*
The auto industry is the key industry in the major world powers. No one intends (can) abandon it. Every State invents various expedients to boost car consumption (like the recent Italian one favoring the owners of old cars who bought new ones). The engines never stop getting more and more powerful. Yet it is known that as the engine’s power grows (as does the pull of ever faster cars) traffic jams are not the only evil. Casualties, wasted energy and pollution augment. How long can this go on?
Babel was not the next installment after the one when Cain established the first town (we do not want to offend him in any way). Nor was it the premise for cities without coercion, slavery and automation. It is impossible to build without strict regulations. Even Aristotle maintained this. A Sumerian text cited in the fine Atlante delle popolazioni *by Alberto Salza, Utet 1998 asserts that: “It would be impossible to found any city without coercion. The workers would not be overseen by anybody. The rivers would overflow their banks”. The Sumerians were close to the Babels, both time and spacewise. They too, made a name for themselves. They took slaves and ruled. Does having a ‘name’ mean violence? By looking at the anthropomorphic villages of the Dogons (shown in the above-mentioned* Atlante*) it would seem so. But the Dogons still have not made a name for themselves (except among the anthropologists). Nobody even knows who constructs the marvelous raw-earth mosques of Mali.*
Today anonymity prevails, for the infinite growth cycle of the cities has been broken. Some people already escape from the suburban sprawl, moving to Florida or California. Some people are getting ready to return



and repair the city. The architectural reviews have not realized this yet. There is a return to crafts; this is anything but quaint, since there is a great need for maintenance. Our towns need care. We have to return to the building traditions and rethink survival strategies. This is clearly demonstrated by this publication which also probes deeply into our 'Western' outskirts, the new forms of slavery devised in the name of democracy and laissez faire that are far from being proven.

The Comacine masters taught us that in order to make a lasting name for oneself – and perhaps for the community – you have to be good. You have to become a 'master'. And it takes skill to make someone a master mason, not a name. In the towns the Comacine (or Ticinese, or the Luganese, at any rate, they came from the north and northeast) were seasonal workers. During the winter they were stone-dressers, carpenters, plasterers and apprentice masons. They became ordinary masons year after year, as the seasons passed. When their fellow workmen, with whom they had been working together for ages, no longer could call them by their first name, switching to the second person plural was spontaneous. This was the signal that this mason had outclassed the others. He deserved more formal treatment. He was called 'master', too. Just master, without any Christian (or family) name. Thus the anonymous master builders became 'architects'. They were not even aware of the change. And so many cities grew from then on in harmony with the knowledge of tradition and the art of maintenance.

To erect skyscrapers (and get the thrill of touching the Lord, paying all the consequences) or create suburban sprawl (and, by going mad, checkmating the region) you must have a name. Instead, to take care of the city one has to become anonymous again and hope toss win respect.

da *Atlante delle popolazioni* di Alberto Salza.

"Franco Albini. 1905-1977".

Antonio Piva, Vittorio Prina.
Electa, Milano, 1998
(pp. 451, Lit s.i.p.).

di Sara Protasoni Rigore, misura e riserbo: questi che sono i caratteri più affascinanti della figura di Franco Albini, sono forse anche all'origine della freddezza con la quale negli ultimi anni l'editoria dell'architettura ha riguardato al suo lavoro. Ciò accade talvolta a quegli architetti la cui opera fa parte della memoria e dell'archivio di studi professionali ancora in attività: i disegni e i documenti sono difficilmente accessibili e – spesso – le nuove pubblicazioni vengono impropriamente riferite all'immagine dello studio piuttosto che alla costruzione di un discorso storico-critico scientificamente fondato. Del resto Franco Albini, che pure ebbe un ruolo importante nella scuola (tra Torino, Venezia e Milano) e nell'organizzazione delle principali occasioni di dibattito sull'architettura (all'interno del Gruppo italiano Ciam e del Movimento di studi per l'architettura), ha sempre scritto e parlato pochissimo in prima persona, essendo convinto che, come ebbe a dire nel 1959 in un dibattito presso la sede del Msa sulla situazione dell'architettura italiana, "è attraverso le opere che diffondiamo le nostre idee, piuttosto che non attraverso noi stessi". Fin dal suo annuncio, dunque, il volume che Electa dedica alla figura e all'opera dell'architetto milanese, in una collana che può vantare opere di grande livello, ha destato molte attese tra gli studiosi. Innanzitutto perché i due autori, Antonio Piva – ex allievo nonché partner dello studio Albini, Helg e Piva – e Vittorio Prina – che da alcuni anni si sta dedicando alla lettura dei progetti dell'architetto milanese – attenendosi all'insegnamento del maestro, hanno mostrato l'intenzione di riportare l'attenzione degli studiosi soprattutto su ciò che egli ha costruito e progettato. Così, nel volume, ampio spazio è stato assegnato al catalogo delle opere, basato sui disegni dell'archivio e sullo spoglio delle pubblicazioni. I due brevi saggi introduttivi si assumono il compito di disvelare la poetica dell'architetto, proponendo un racconto entro il quale le opere non si dispongono in serie cronologica bensì secondo alcune figure, quasi "concetti spaziali", forse troppo spesso enunciati attraverso metafore e analogie di natura letteraria. Tra le righe, anche se questa interpretazione avrebbe meritato una trattazione specifica, si coglie una lettura fondata sull'ipotesi che la ricerca albiniana si svolga, attraverso la guerra, lungo alcuni percorsi ininterrotti. Ipotesi interessante, che tuttavia rischia di far passare in secondo piano l'attenzione con la quale Franco Albini ha saputo osservare e ascoltare il mondo circostante e, dunque, reagire alle condizioni date sulla base di un progetto, nella convinzione che "la storia degli uomini non è la storia delle natura, in cui tutto ciò che può accadere accade: è fatta dagli uomini con atti coscienti che modificano in ogni momento il suo corso." Il progetto di architettura, dunque, appartiene simultaneamente al mondo dell'arte e della tecnica – un tema questo rispetto al quale Albini ha saputo dire e fare moltissimo – e, pertanto, "scioglie l'uomo dalla fatalità del suo agire e lo pone dinanzi al problema complesso e universale della sua azione personale e collettiva, alla piena e integrale responsabilità etica della creazione del suo mondo" (probabilmente anche Albini, come Ernesto Nathan Rogers, aveva letto il libro di Antonio Banfi *L'uomo copernicano,* del 1941, dal quale è tratta questa citazione).

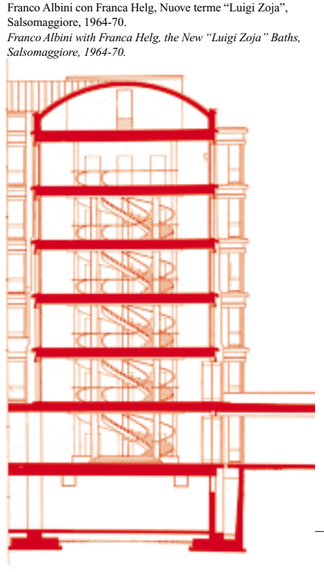
Nel suo insieme, dunque, il volume pone allo studioso una serie di questioni di natura storiografica davvero importanti. La prima riguarda gli anni della formazione e dei lavori giovanili, quando i contatti – spesso anche solo episodici – con i diversi ambienti artistici e culturali hanno senza dubbio fornito fondamentali suggestioni figurative e letterarie al successivo lavoro dell'architetto. Il saggio di Vittorio Prina individua un "modo albiniano" di declinare alcuni temi che ricorrono nella ricerca di altri progettisti (la ricerca plastica, la leggerezza, la trasparenza, la composizione seriale, il fuori-scala), e l'ipotesi avanzata di un riferimento al costruttivismo sovietico può senza dubbio aprire la strada a ulteriori studi, magari a partire da un esame della biblioteca personale dell'architetto. A questo proposito la relazione con il Futurismo, trattata da Antonio Piva citando le chiose che Albini fece al volume di Boccioni *Pittura e scultura futuriste,* meriterebbe di essere approfondita e ricollocata all'interno della più generale questione delle molteplici e talvolta contraddittorie radici del Razionalismo italiano. Dai saggi introduttivi risulta che gli scambi con i colleghi (amici e nemici) sono stati senza dubbio decisivi, non solo nei progetti in collaborazione ma anche entro la compagine dei raggruppamenti via via costituitisi (il Gruppo italiano Ciam e il Msa), anche perché spesso sono all'origine delle intenzioni dimostrative con le quali Albini ha affrontato alcuni lavori, soprattutto i progetti a scala urbana e quelli per la residenza economico-popolare. Lo studio della corrispondenza e degli eventuali scritti – editi e inediti – potrebbe forse fornire indicazioni di grande interesse e far luce sulla collocazione di Franco Albini all'interno della compagine del razionalismo italiano, sulla sua presenza assolutamente "non chiassosa" a fianco di Giuseppe Pagano nel sostenere il ruolo civile dell'architettura rispetto ai grandi temi della città e delle "case per il popolo".

Il saggio di Vittorio Prina e il catalogo delle opere presentate (peraltro sarebbe stato molto utile poter almeno scorrere, progetto per progetto, l'elenco completo dei materiali conservati nell'archivio, o almeno dei disegni) mostrano come, nel progettare, Franco Albini si proponga di controllare ogni passaggio, "applicando una rigorosa cura del dettaglio, del dettaglio del dettaglio", secondo una "prassi che indica il tentativo di assicurarsi un'esecuzione perfetta per mezzo dello strumento del disegno". Non sono numerosi gli esponenti del razionalismo italiano che fin dagli anni Trenta manifestarono questa cura per il dettaglio, come risulta dalle recenti mostre dedicate a Terragni e a Figini e Pollini. Probabilmente la ricostruzione dei rapporti con la committenza, con le istituzioni, con le condizioni tecnologiche ed economiche entro le quali il cantiere o la produzione veniva organizzandosi, consentiranno di fondare il racconto del dispiegarsi della sua poetica nel corpo vivo della materia e della pratica di un mestiere che, soprattutto nel caso di Albini, nasce e procede come continua interrogazione sui fondamenti etici delle proprie scelte (anche progettuali) e come consapevolezza delle proprie responsabilità non solo di fronte alla disciplina, ma anche alle cose e soprattutto agli uomini.

Rigor, measure and restraint were Albini's most fascinating attributes. Perhaps they are the reason why his work has received the cold shoulder from the architectural publishers in recent years. At times, that happens to architects whose memory still lives and whose archives belong to offices still in business: the drawings and documents are difficult to get at. In addition, frequently the new books are misguidedly based on the image of the practice, rather than the construction of a scientifically grounded historic and critical approach. As a matter of fact, Franco Albini played a lead part in the university (in Turin, Venice and Milan) and was a leader in organizing the chief opportunities for debating architecture (Ciam's Italian Group and the Movimento di studi per l'architettura, Msa). Despite this, he always wrote and spoke very little personally. As the architect put it during a debate at the Msa on the state of Italian archtecture in 1959: "We disseminate our ideas through our works, rather than through ourselves".

So the announcement of the forthcoming release of this volume by Electa on the figure and works of Albini was truly looked forward to by the scholars. First of all, the two authors – Antonio Piva, a former pupil and partner in the Albini, Helg and Piva studio – and Vittorio Prina, who has been studying the Milanese architect for several years – wanted to refocus the scholars' attention on what he built and designed. There is plenty of space in the publication for the catalogue of Albini's works, based on the drawings in the archives and probes of the publications. The two introductory essays' task is revealing the architect's aesthetic; in this narrative the works are not arranged chronologically. Instead, they are organized by some ideas, such as "spatial concepts", which are frequently announced by means of literary metaphors and analogies. Between the lines you can perceive an interpretation founded on the hypothesis that Albini's design efforts developed, through the war, along some unbroken roads. This engrossing postulate might have deserved to be openly discussed; although it is interesting, there is a danger of eclipsing the attention which Franco Albini was able to pay in his observations of the surrounding world. This, therefore, enabled the architect to react to the given conditions by means of the design, convinced that "the history of mankind is not the history of nature, where everything that can happen does: it is made by people whose conscious actions modify it at every instant". Architecture belongs to the world of technique, a theme on which Albini was capable of saying and doing very, very much. In this sense, "it releases humanity from the destiny of its actions and places one before the complex, universal problem of our personal and collective activities, facing the full ethical responsibility of the creation of our world". (Who knows whether Albini, like Ernesto Nathan Rogers, had read Antonio Banfi's 1941 book L'uomo copernicano *this quotation is taken from). On the whole, this publication provides scholars with several truly challenging historiographic questions. The first concerns Franco Albini's training and early works; at that time, his contacts (frequently infrequent) with the various artistic and cultural milieus undoubtedly supplied fundamental figurative and literary suggestions for the architect's later creations. Vittorio Prina's essay detects an Albinian way of treating some themes that were also present in the production of other architects (plasticity, lightness, transparency, repetitious compositions and oversize objects). The conjecture put forward – a reference to Soviet Constructivism – can surely pave the way for further studies; perhaps one ought to examine the architect's personal library. Regarding this, Albini's relation to Futurism, dealt with by Antonio Piva by citing the praise heaped by him on Boccioni's volume* Pittura e scultura futurista, *should be investigated more extensively and viewed within the more general issue of the multiple and, at times, conflicting roots of Italian Rationalism. The two opening essays bring out the fact that the exchanges with colleagues (both friend and foe) unquestionably were decisive in both the team projects and within the groups that were formed at different times (Ciam's Italian Group and the Msa). In part, they often originated the demonstrative intentions with which Albini tackled some projects , above all the urban-scale and public housing schemes. The examination of his correspondence and his writings (published or not) might be able to shed some fascinating light on Franco Albini's place in Italian Rationalism and his absolutely "not loud" position alongside Giuseppe Pagano in maintaining the civic role of architecture in the central issues of the city and "homes for the people".*

Vittorio Prina's text and the catalogue of the works show how, in his designing, Franco Albini sought to control every passage. "He paid rigorous attention to detail, to the details of the details"; this "custom demonstrates that he sought to ensure perfect execution by using drawing as a tool". (Regarding the catalogue, it would have been very useful to know the complete list of the materials in the archives for each project, or at least the drawings.) Not many exponents of Italian Rationalism exhibited this attention to details as early as the 1930s, as you could note at the recent exhibitions of the production of Terragni, Figini and Pollini. Probably, the reconstruction of the relationships with the clients and the institutions, with the technological and economic conditions of the building site will allow us to ground the tale of the development of his poetic on the materials and practice of a craft. Primarily, in Albini's case, it was born and proceeded by continuously questioning the ethical foundations of one's own choices (including the design options) and the cognizance of one's own responsibilities to the discipline, things and mankind, first of all.



Franco Albini con Franca Helg, Nuove terme "Luigi Zoja", Salsomaggiore, 1964-70.
Franco Albini with Franca Helg, the New "Luigi Zoja" Baths, Salsomaggiore, 1964-70.

"Paris côté cour. La ville derrière la ville".

A cura di Pierre Gangnet.
Paris, Picard/Pavillon de l'Arsenal, 1997 (pp. 224, F 280).

di Simon Texier Parigi non finisce mai di osservarsi, di studiare la propria complessità morfologica, di mettere la propria storia a servizio del progetto. Un anno dopo la pubblicazione del bellissimo lavoro dedicato alla *Paris des faubourgs* (a cura di Jacques Lucan), il Pavillon de l'Arsenal prosegue la sua esplorazione invitando professionisti e storici (più di 20 autori) a pronunciarsi sull'elemento urbano più alacremente combattuto dal Movimento Moderno: la corte. Evidentemente, l'opera invita a una riscoperta delle profondità della città, ma la presentazione costante di realizzazioni recenti indica chiaramente la tesi del suo autore: che è quella di mostrare, attraverso un'analisi a più voci, l'attualità della corte. Pierre Gangnet semina nel volume alcuni 'elogi' di vari tipi di corti: "elogio del rovesciamento" riferendosi ai giardini verticali, quali sono i muri ricoperti di verde – "la corte è una parcella il cui limite ha il valore di paesaggio" dirà più avanti A. Chemetoff – poi ancora l'"elogio della distanza" quando evoca la corte inglese, ecc. prima di concludere con l'esempio più prestigioso che esista e sul quale c'è il maggior consenso: il Palais Royal, modello perfetto dello spazio chiuso che nemmeno Le Corbusier osò rimettere in discussione.

Infatti l'opera vuole essere, è chiaro, una nuova critica dei discorsi semplicistici del Movimento Moderno e delle sue realizzazioni più caricaturali dopo il 1945; una critica non polemica, ma che intende soltanto rimettere in discussione il tema dell'isolato in una prospettiva storica. Così M. Brester osserva la permanenza della corte aperta, dalla città classica fino alla "ville radieuse" passando dalla città haussmanniana. J.-P. Le Dantec invece ricorda che il progetto vincitore di Augustin Rey per il concorso della Fondazione Rothschild, rue de Prague (1905), anticipava la soluzione dell'isolato aperto, difesa recentemente da C. de Portzamparc – che concede alla fine dell'opera un'intervista a Pierre Gangnet. L'autore rileva tuttavia che le realizzazioni di questo tipo costituiscono al giorno d'oggi solo delle eccezioni, dato che le normative e le mentalità invitano invece a una separazione netta tra spazi pubblici e spazi privati. B. Fortier e A. Dupuits partono da questa stessa constatazione per cantare le lodi di quelle corti moderne che sono costituite dagli androni di edifici degli anni '50 costruiti su pilotis, che permettono una vista dei giardini dalla strada. Il paesaggista A. Chemetoff preferisce alla passeggiata "di corte in corte" risalire il percorso della Bièvre, un fiume che, dopo essere stato interrato, ha lasciato dietro di sé situazioni ora apparentemente caotiche. Rovescio della città, o diverso momento della città, occasione di relax, la corte affascina con le sue seduzioni, ma anche con i suoi paradossi e contraddizioni: avvicinandosi al suo centro ci si allontana dalla vita urbana (P. Micheloni); proprio mentre ci si diletta di farne uno degli elementi essenziali del ritorno all'urbanesimo. Luogo di piacere, la corte è anche uno spazio ristretto, insalubre, un luogo in cui ristagnano detriti e acque piovane (R.-H. Guerrand), uno "spazio obbligato lasciato da ciascuno dei volumi per poter esistere in quanto tali" (H. Ciriani). Victor Hugo, Émile Zola e Marcel Proust hanno descritto queste corti, talvolta squallide, talvolta espressione privata di ricchezza (J.-C. Garcias).

Che dire della facciata sulla corte? Se la superficie e la pianta della corte sono determinate dalla normativa municipale, la facciata non è sottoposta ad alcuna regola. Mentre la superficie della corte dipende dalla costruzione, il prospetto gode di una libertà quasi totale. Non visibile, non regolamentato, può essere il luogo di tutte le sperimentazioni (nuovi materiali, nuove forme) prima che queste vengano autorizzate per la parte sulla strada. Il regolamento del 1902 tenderà a far sparire questa specificità favorendo la costruzione a gradini: la corte si trasforma in cortile; a poco a poco la facciata sulla corte e quella sulla strada diventano identiche (E. Lapierre). La storia della corte nel XX secolo è effettivamente quella di un'apertura progressiva: il cavedio dell'edificio cederà il posto al parcheggio con le grate del dopoguerra (M. Eleb). Gli igienisti dell'inizio secolo, seguiti dai moderni del periodo tra le due guerre, condannano questo spazio insalubre, mentre i pragmatici, più numerosi, continueranno a cercare di migliorarlo.

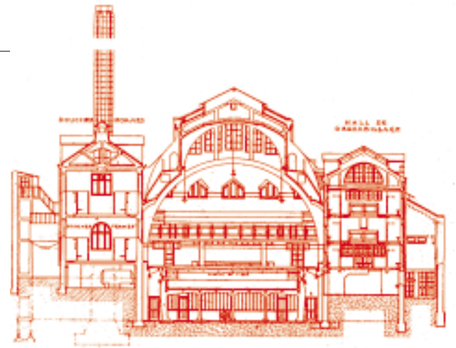
Quale destino è riservato oggi alla corte? Occorre tornare a una netta contrapposizione interno/esterno oppure 'aprire' la città? È questo l'interrogativo che pone questo libro al quale però manca una vera e propria analisi morfologica dei tipi di corte, delle condizioni della loro formazione. J. Lucan interroga le risposte più degne di nota all'urbanistica del dopoguerra (Team X, F. Pouillon, A. Rossi, R. Venturi, O.M. Ungers, R. Koolhaas), immaginando una città 'ristretta' e si schiera in ultima istanza, come aveva fatto in *Paris des faubourgs,* per una città in segmenti. In conclusione, tutti gli autori o quasi – soltanto D. Lyon, che è la cattiva coscienza dell'opera, considera il ritorno alla corte come una visione ristretta della città – concordano nel vedervi una figura ancestrale dopo la parentesi modernistica, da reinventare. Resta da sapere se i lotti parigini, oggi più lunghi che profondi, possono ancora essere oggetto di tali sistemazioni. M. Eleb, fra le realizzazioni recenti, fa una distinzione tra le piccole corti su strada e quelle grandi che occupano più lotti. E. Lapierre, da parte sua, definisce due scuole, che si guarda bene dal nominare, ma che si potrebbero qualificare – per rispondere a una polemica del periodo fra le due guerre – come quella romantica francese (M. Bourdeau, P. Gazeau, F. Borel) e quella svizzera classica (Diener e Diener, L. Vacchini, Herzog e De Meuron). I primi collegano la corte alla strada, ne fanno un Dedalo, un esercizio di virtuosismo, in cui la facciata sulla corte a volte è più nobile di quella su strada; i secondi intendono invece 'risacralizzare' la città facendo una distinzione netta tra diritto e rovescio. Per quanto ricca possa essere, questa riflessione sul futuro sviluppo di Parigi dovrebbe estendersi alla periferia ove, invece, la corte è stata oggetto del più grande disprezzo, mentre forse potrebbe trovarvi domani il suo terreno d'elezione più fertile.

Georges-Henri Pingusson, "Immeuble de rapport" a Boulogne-Billancourt. Veduta da Denfert-Rochereau.
Georges-Henri Pingusson, "Immeuble de rapport" in Boulogne-Billancourt. Viewed from Denfert-Rochereau.

Paris never ceases observing itself, studying its own complex morphology and making its own history available for architecture. A year ago Pavillon de l'Arsenal printed the fine work on Paris des faubourgs *(edited by Jacques Lucan). Now the publisher has continued its exploration by calling in over twenty professionals and historians to have their say on the urban element most eagerly attacked by the Modern Movement: courtyards. Naturally, the work invites you to rediscover the depths of the city, but the constant presentation of recent structures clearly indicates the editor's postulate. He wants to show, through a multifarious analysis, the up-to-date nature of courtyards. Pierre Gangnet sows several 'praises' of various types of courtyards in the book. There is the "praise of inversion", referring to the vertical gardens (walls covered with greenery). Later, A. Chemetoff says: "The courtyard is a lot whose edge has the value of a landscape". Then there is the "praise of distance", when the English courtyard is evoked. The conclusion is the most prestigious existing example approved by the most people: the Palais Royal, the perfect model of closed space that even Le Corbusier did not dare question.*

In fact, clearly this work intends to criticize again the simplistic concepts of the Modern Movement and its most caricature-like post-1945 buildings. This criticism is not polemical; rather, it seeks to tackle again the issue of the block from a historical perspective. M. Brester remarks the permanence of the open courtyard, from the Classical city to the ville radieuse, including Haussmann's Paris. Instead, J-P Le Dantec reminds us that Augustin Rey's winning scheme for the Rothschild Foundation, rue de Prague (1905), was a forerunner of the open block solution. This was recently defended by C. de Portzamparc, whom Pierre Gangnet interviews at the end of the volume. However, the author points out that today this kind of building is an exception, for the standards and mentality invite one to keep public and private spaces distinctly separate. B. Fortier and A. Dupuits use this same observation as the point of departure to speak highly of the modern courtyards represented by the atriums of the 1950s structures on pilotis, *which allow one to view the gardens from the street. Rather than strolling from courtyard to courtyard, A. Chemetoff, the landscape architect, prefers to follow the path of the Bièvre, a river which, after having been covered over, left behind it apparent chaos.*

Courtyards seductively fascinate the city inside out, or a different moment of the city and opportunity to relax; but they also have their paradoxes



Louis Bonnier con Girard e E. Bois, Piscina della Butte-aux-Cailles, Parigi, 1920-24.
Louis Bonnier with Girard and E.Bois, Butte-aux-Cailles Swimming Pool, Paris, 1920-24.

and contradictions: the closer you are to its center, the farther you are from urban life (P. Micheloni). This occurs at the time when one attempts to make it an essential element of the return to city living. A pleasure spot, the courtyard also is a confined, unhealthy space, where debris and rainwater stagnate (R.-H. Guerrand); it is "an obligatory space left by each of the volumes in order to exist as such". (H. Ciriani) Victor Hugo, Émile Zola and Marcel Proust described these courtyards which, at times, are squalid while at others they are the private expression of wealth (J.-C. Garcias). What can be said about the courtyard facades? While the area and plan of the courtyards are established by the city building code, no rule reigns for the facade. The area of a courtyard depends on its construction, yet its elevation is almost totally free. It is not visible, not controlled; it can be a test bed for new materials and forms before they are approved for the street side. Paris' 1902 building code tended to wipe out this specific nature, favoring stepped structures. Gradually, the courtyard and street facades became identical (E. Lapierre). The history of twentieth-century courtyards really tells about progressively more open courtyards: the inner courtyard was slowly supplanted by parking spaces with grates after World War II (M. Eleb). Early twentieth-century public hygiene, followed by the more modern crusaders during the interwar period, condemned this unhealthy space, whereas the (more numerous) pragmatists continue to seek to improve it. What will be the courtyard's fate? Do we have to return to a sharp contrast between the inside and outside or 'open' the city? This is the question raised by the publication; however, it is lacking a true morphological analysis of the type of courtyards and the conditions of their formation. J. Lucan examines the most noteworthy postwar town-planning answers (Team X, F. Pouillon, A. Rossi, R. Venturi, O.M. Ungers and R. Koolhaas), imagining a 'narrow' city. In the end, he sides with a segmented city, as he did in Paris des faubourgs. *To conclude, almost all the authors agree that it represents an ancient heritage that needs to be reinvented, after the modernist parenthesis (only D. Lyon, who is the work's bad conscious, considers the return to the courtyard a limited vision of the town). We still do not know whether the Parisian lots, now longer than they are deep, still have room for these arrangements. In the recent structures M. Eleb distinguishes between the small courtyards fronting on the street and the big ones occupying several lots. E. Lapierre defines two schools (which remain unnamed); but they might be called – to reply to a dispute during the interwar period – the French Romantic (M. Bourdeau, P. Gazeau and F. Borel) and the Classical Swiss (Diener and Diener, L. Vacchini, Herzog and De Meuron). The first group connects the courtyard to the street, making it a maze, a demonstration of virtuoso skill; at times, the courtyard facade is finer than the street's. The others, instead, intend to "make the city sacred again" by distinguishing sharply between inside and out. These reflections on the future development of Paris definitely are rich, but they ought to be extended to the outlying districts. There the courtyards have been totally despised, while they might find more fertile ground tomorrow.*

"Information Architecture. Basi e futuro del CAAD".

Gerhard Schmitt.
Edizioni testo & immagine, Torino, 1998 (pp. 93, Lit 14.000).

di Roberto Gamba Il libro vuole principalmente definire le possibilità del computer per la progettazione: viene ritenuta regressiva e dovuta all'allarme suscitato in molti professionisti dall'emergenza del nuovo ambiente informatico, la tesi secondo cui esso è uno strumento di lavoro come gli altri.
L'uso del computer deve divenire più di questo, cioè più che una sostituzione, a costi minori, delle funzionalità umane, ripetitive.
Si consideri: Internet, come fonte di informazioni; i data base, come raccolta, memoria storica e costitutiva di uno stabile, relativamente al suo funzionamento impiantistico, al suo stato manutentivo (come una sorta di "scatola nera" che segue passo passo la vita dell'edificio, dalla sua ideazione, al suo utilizzo; i programmi di modellazione, capaci di permettere un dialogo immediato e continuo e una completa comprensibilità fra progettista e progetto; i programmi di simulazione, utili a prevedere l'aspetto finale di un edificio o di un elemento e a capire come esso potrà essere percepito a livello spaziale e temporale (per esempio le rappresentazioni virtuali dell'incidenza della luce naturale e artificiale).
Le nuove tecnologie stanno portando agli estremi lo sviluppo della realtà virtuale: i disegni architettonici del decimo secolo furono il primo tipo di astrazione, permisero una rappresentazione dei manufatti precedente la loro costruzione.
La scoperta delle tecniche prospettiche fu un'ulteriore evoluzione di ciò. Esse raggiunsero un livello artistico autonomamente significativo, insieme alla modellistica lignea apparsa prima del Rinascimento e perfezionata nell'Ottocento con modelli anche in carta.
Ciò è tanto vero da giustificare la concezione dell'architettura quale disciplina a metà strada tra arte e scienza: essa si allontana dalla costruttività vera e propria per dirigersi sempre più verso quella di strutture virtuali, naturalmente smaterializzate. Quali esempi per la progettazione, nel libro vengono descritti il lavoro, effettuato in una squadra collegata elettronicamente, CSCW e CSCD (Computer supported collaborative work e design); il lavoro collaborativo, su un soggetto comune, effettuato restando in luoghi diversi, "multiplying time", che permette a tutti una disponibilità costante dell'ultima versione di un disegno; i procedimenti progettuali basati sulla casistica, una sorta di evoluzione del 'manierismo', o del metodo di reinterpretazione delle tipologie; la creazione di prototipi sperimentali.
I veri e propri strumenti di disegno, esistenti o ancora in corso di sperimentazione, denominati "delegates" e "agents", sono programmi atti a risolvere problemi di diverso tipo.
Tra essi, "sculptor" fornisce elementi, modelli e mondi, che possono essere specificati in modo interattivo. Altri insegnano e guidano alla progettazione, al disegno e alla rappresentazione.
Si affronta poi l'aspetto più generale e radicale della trasformazione in corso della vita e della città, dovuta alla creazione della nuova infrastruttura di connessione informativa, quasi invisibile, ma fondamentalmente sovrapposta a quelle fisiche, che obbligatoriamente cambierà la concezione e la percezione delle cose, delle distanze, il significato e il valore degli oggetti e dei manufatti.
Essa ha già un ruolo preponderante nella transazione degli scambi finanziari e commerciali e si diffonde sempre più in ogni altro aspetto dell'attività umana, con obbligatoriamente un impatto importante sulla concezione urbanistica e architettonica. Il problema però a questo punto riguarda il povero architetto e la povera architettura, come la si è finora intesa, più o meno ricca di stile e di evocatività, che faticosamente riesce a tenersi a galla in questa società multi espressiva: come possono, sia i singoli architetti, sia le società di progettazione, affrontare con serenità tali ambiziosi e sofisticati aspetti del costruire, quando non hanno ancora la certezza di veder riconosciuta una univoca strada di ricerca formale e urbana, che individui non il solo aspetto tecnologico dell'architettura, ma anche quello di ricchezza culturale, frutto di un processo storico, evocativo e di un lavoro collettivo sociale, interpretativo della realtà.
L'uso dell'informatica nella progettazione ha portato repentinamente a una rivoluzione nel rapporto tra la società e la scienza-arte del costruire. Una rivoluzione mentale, che ha coinvolto il modo di operare e di pensare del progettista e soprattutto l'aspettativa che ha generato e diffuso tra la committenza e la società.
Quella che era una realtà virtuale, diciamo artigianale del progetto tradizionale, affidata alle capacità grafiche e manuali, quindi al buon gusto e allo stile, oggi sta per essere soppiantata da una virtualità sempre più sofisticata, però rischiosamente uniformabile.
Mentre il progetto tradizionale può essere giudicato secondo i canoni dell'architettura il progetto "iper virtuale", per il momento, non può che essere accettato per quello che è, anche se freddo, colorato eccessivamente, privo di personalismi o di stile. L'affermazione che il computer ha in sé la capacità di stimolare e aumentare la creatività può essere condivisibile, ma ancora da dimostrare, se riferita alla creatività architettonica. Infatti questa scienza ha un sapere vecchio di millenni e ancor oggi si basa, nelle sue migliori espressività, più sulle operatività tradizionali, che sull'high-tech.
Se l'obiettivo è quello di creare delle possibilità rappresentative del progetto, che ne permettano una comprensione e un giudizio estremamente preciso, secondo canoni prestabiliti, con la massima chiarezza, immediatezza e trasparenza, i teorici della rivoluzione informatica devono evitare le parole grosse e difficili, l'uso eccessivo, non tradotto, della terminologia inglese; i sottointendimenti, le deduzioni arbitrarie; inoltre la continua configurazione di nuovi scenari informatici, che significa sviluppo incessante e entusiastico del progresso scientifico, ma poca consapevolezza dell'effettiva funzionalità e efficienza delle multimedialità esistenti.
L'autore del libro, quarantacinquenne, già Rettore della facoltà di architettura di Zurigo, fondatore della cattedra di CAAD è vicedirettore del dipartimento di progettazione all'ETH.

Chiefly, this book wants to define the possibilities of computers in designing. The thesis that they are working tools like the others is held to be regressive and caused by the alarm triggered in many architects by the appearance of the new IT environment. The use of the computer has to become more than this, more than a less expensive substitute for repetitious human actions.
Just think of the Internet as a source of information. Or databases as the collection, historic and present memory of a building regarding the operation of its services and maintenance status. (It is like a kind of "black box" that keeps constant track of the building's life, conception and utilization.) Then there are the modeling programs, capable of allowing an immediate and continuous dialogue, plus complete comprehension, between the architect and the design. Simulation software are useful to predetermine the final appearance of the building or one component and grasp how it will be perceived spatially and temporally (for example, the virtual representations of the impact of daylight and artificial lighting).
The novel technologies are taking the development of virtual reality to extremes. The tenth-century architectural drawings were the first type of abstraction permitting a representation of buildings before they were erected. The development of perspective drawing was a further evolution of this. It achieved an independently significant artistic level, together with wood models; the latter arose before the Renaissance and were perfected in the nineteenth century, with some paper models, too.
This is so true that it justifies the conception of architecture as a discipline midway between art and science. It is moving away from pure construction, headed more and more for virtual structures, which are dematerialized, of course.
As design examples, the book describes the work of a team linked electronically, CSCW and CSCD (Computer Supported Collaborative Work and Design). The people can be in different places and work on the same job. "Multiplying time" enables everyone to have constant access to the latest version of a drawing. There are design procedures based on surveys, a sort of evolution of 'mannerism' or the method of reinterpretation of the typologies. And you can create experimental prototypes.
The true design instruments, some extant and others being tested, are called "delegates" and "agents": programs for solving diverse types of problems.
One of these, "sculptor", supplies elements, models and worlds that can be specified interactively. Others teach and guide designing, drawing and representation.
Then one tackles the more general, radical facet of the transformation under way in our lives and cities, caused by the creation of the new information infrastructure. Though nearly invisible, it is fundamentally superimposed on the physical ones; it much changes the conception and perception of things, distances, the meaning and value of objects and buildings. It already rules in the financial and business world and is spreading like wildfire to every other side of human activity. Naturally, this has a major impact on the concept of planning and architecture.
However, at this point the problem concerns the poor architect and poor architecture, as it was understood heretofore, more or less rich in style and very evocative. It has trouble keeping its head above water in this multi-expressive society. How can the individual architects and firms calmly grapple with such ambitious and sophisticated aspects of building, when they still are uncertain about having a single road of formal and urban investigation recognized that determines both the technological face of architecture and its cultural wealth. This is the fruit of a historical, evocative process and social, collective work that interprets reality. The employment of information technology in designing has suddenly brought about an upheaval in the relationship between society and the science-art of building. This is a mental revolution that involves the architect's way of working and thinking and, above all, the expectations generated and spread among the clients and society.
There used to be a virtual reality, a craft facet of traditional designing, relying on the graphical talents and, therefore, the good taste and style, of the architect. Now it is about to be supplanted by an increasingly sophisticated reality, which can be dangerously uniform, however. A traditional design can be judged according to the canons of architecture. For the time being, the 'hypervirtual' design can only be accepted for what it is, even though it is cold, overly colored and lacking personality and style.
We may agree with the statement that the computer boosts the capacity to stimulate and augment creativity, but this still has to be proven as far as architectural creativity is concerned. In fact, this science's knowledge is thousands of years old and today its best expressiveness is grounded more on traditional operations that high-tech.
If the goal is to create representative capabilities for architecture that permit it to be understood and judged extremely accurately, according to predetermined canons, with the utmost clarity, immediacy and transparency, the information-technology theoreticians have to avoid difficult words. Also, they have to shun the overuse of untranslated English terminology and arbitrary deductions.
Furthermore, the continuous configuration of fresh information-technology developments means ceaseless, enthusiastic scientific progress. But it still signifies little cognizance of the actual functionality and efficiency of today's multimedia tools.
The author of the book is 45 and the former rector of the Zurich School of Architecture; he established the CAAD chair and is Vice-Director of the ETH Design Department.

"Marinetti. Arte e vita futurista".

Claudia Salaris.
Editori Riuniti, Roma, 1998
(pp. 382, Lit 38.000).

di Antonino Saggio Studiosa di letteratura e attiva anche nella promozione culturale di manifestazioni espositive, Claudia Salaris ha scritto tra l'altro *Le futuriste* (1982) e *Marinetti editore* (1990), ma questa biografia critica dedicata al fondatore del futurismo per approfondimento, respiro e struttura rappresenta la *summa* dei molti studi precedenti e quindi, dal punto di vista del lettore, un'occasione per approfondire una figura chiave della nostra storia artistica. Filippo Tommaso Marinetti fu senza dubbio un genio: abbracciò letteratura, cultura, politica e influenzò tutte le arti. Aveva chiarissimo il nemico da combattere: l'accademia statica e nostalgica, e altrettanto chiara una nuova grande proposta: arte e vita devono essere d'oggi, celebrare la rivoluzione industriale con tutti i mezzi; il movimento, la macchina, le parole in libertà, il superamento di ogni rappresentazione unitaria nel teatro, nel cinema, nella fotografia, la rottura delle forme chiuse in pittura, scultura, architettura. Uomo post-risorgimentale e nazionalista, non poteva che esaltare la Quarta guerra di indipendenza, ma pagò di persona: nella partecipazione a quella del '15-18, e in una sofferta coerenza sino all'ultimo con il fascismo, da cui fu onorato con titoli, corresponsabile per la nascita, ma culturalmente tradito.
La Salaris approfondisce le varie fasi. L'infanzia africana che segnerà la poetica di Marinetti perché il mito industriale, modernista e macchinista sarà sempre 'controbilanciato' dai richiami primitivi, a metà tra il magico e il mitico, di quell'infanzia. La giovinezza tra Parigi e Milano in cui lo spregiudicato e ricco intellettuale-poeta cerca una strada echeggiando motivi del simbolismo nel costante incontro-scontro con Gabriele D'Annunzio. La prodigiosa nascita il 20 febbraio 1909, del Futurismo, il primo 'ismo' che crea il concetto stesso di Avanguardia.
Naturalmente questi capitoli ("Sfida alle stelle", "Caffeina d'Europa", "La guerra") sono particolarmente densi e di volta in volta le azioni promozionali, il proselitismo, la carboneria dei sempre più numerosi aderenti, il progressivo coinvolgimento delle altre arti, l'azione politica (in una ambigua miscela tra innovazione, esaltazione della guerra e temi sociali) sono trattati con una solida impalcatura storica. Nel dopoguerra l'attenzione della Salaris si concentra sulla precoce marginalizzazione politica del movimento di Marinetti a opera del realista Mussolini, e all'apertura di altri fronti di ricerca (il tattilismo, l'aeropittura). Qualche cenno, forse troppo rapido dal nostro punto di vista specializzato, è dedicato ai rapporti di scontro con il novecento e alla nascita del razionalismo architettonico.
Il fatto è che il fascismo divenuto Stato dà una feluca di Accademico a Marinetti, ma non può che progressivamente mettere tra parentesi il suo squadrismo culturale e la sua continua tensione innovatrice. Pur avendone usato temi e motivi nella sua fase di formazione, il fascismo adotterà prima il novecento di Margherita Sarfatti, che con il suo programma di incontro tra tradizione e modernità traslava nell'arte quello che Mussolini si riprometteva in politica poi, per una breve e ambigua stagione il razionalismo, ma a partire dal 1937 sarà il celebrativo, iconico, simmetrico e simbolico stile littorio di Piacentini il più adatto ad accogliere le parate del nuovo Patto d'acciaio tra l'Italia e la Germania hitleriana.
Nell'architettura il futurismo in realtà non si è mai affermato con chiarezza. I disegni di Antonio Sant'Elia, scomparso giovanissimo nella prima guerra, sono un manifesto tematico (centrali elettriche, ascensori, slanci dinamici, nuove città) più che lo sviluppo di una solida base di ricerca espressiva e tecnologica e i disegni di Mario Chiattone solo deboli repliche. Alberto Sartoris costruisce qualche piccolo padiglione, Fillia cerca di lanciare l'architettura futurista anche pubblicisticamente ma senza successo. Alla Mostra del decennale del Fascismo nel '32 Terragni realizza la sala "O" cogliendo nella sintassi plastica e pittorica futurista la chiave più adatta per celebrare l'ascesa del fascismo. Luciano Baldessarri e soprattutto Mario De Renzi nell'edificio a viale XXI aprile a Roma, sviluppano per poi abbandonarli alcuni motivi futuristi. E in Enrico Prampolini, che ha qualche occasione di disegnare monumenti o scenografie, pesa troppo la formazione di pittore.
Alcuni dei temi di Sant'Elia si affermano in opere di Angiolo Mazzoni che realizza molti edifici pubblici tra cui la nuova Stazione Termini a Roma. Il grande edificio parte dalla Porta Maggiore con espliciti richiami alle tematiche futuriste (rampe, scale elicoidali, composizioni dinamiche delle parti), per irrigidirsi progressivamente nel suo avvicinamento alla piazza dei Cinquecento prima con elementi di derivazione metafisica e infine decisamente accademici. È il simbolo della progressiva emarginazione del futurismo nell'arte italiana tra le due guerre.
Il volume della Salaris darà al lettore interessato decine di spunti, informazioni e riflessioni consentendo di seguire anche le vicende personali di Marinetti ("cuore afoso e mente fredda", ha scritto Luciano De Maria). Alla fine della sua vicenda riemerge con forza il centro, la forza storica della sua azione.
"In realtà il poeta, lungi dall'essere un 'disorganizzatore' è piuttosto un organizzatore di tipo nuovo, l'inventore dell'idea stessa di avanguardia artistica, la cui esistenza si alimenta della dialettica di due elementi opposti: distruzione e organizzazione. Nella prassi e nella teoria futuriste gli aspetti nichilistici si uniscono appunto a quelli costruttivi, in una progettualità globale e caratterizzante".
Per i Futuristi, per la prima volta il problema della bellezza diviene esplicitamente estraneo a quello dell'arte. L'arte diventa negativa, critica, distrugge il noto, il codificato per lanciare attraverso questa rottura il domani. È una nuova tensione conoscitiva alle crisi del mondo che legittima la nuova estetica. Non solo; tanti e tanto forti sono i germi gettati in quegli anni da Marinetti e dai suoi straordinari compagni di viaggio (Carrà, Palazzeschi, Lucini, Russolo) che alcuni di essi sono stati ripresi e capiti solo oggi; ma del perché un architetto come Peter Eisenman non possa fare a meno di Giacomo Balla e uno come Gehry di Umberto Boccioni, abbiamo già parlato.

Lo "stato maggiore" futurista, fotografato a Parigi nel 1912. Da sinistra: Luigi Russolo, Carlo Carrà, F.T. Marinetti, Umberto Boccioni, Gino Severini.
The Futurist "general staff", photographed in Paris in 1912. From left to right: Luigi Russolo, Carlo Carrà, F.T. Marinetti, Umberto Boccioni and Gino Severini.

A literary scholar and participant in the organization of exhibitions, Claudia Salaris has authored Le futuriste *(1982) and* Marinetti editore *(1990), among other things. But this critical biography of the founder of Futurism represents the summa of many previous studies, as concerns depth, breadth and structure, so the reader will have a chance to probe exhaustively a key figure in our art history.*
Unquestionably, Filippo Tommaso Marinetti was a genius: he embraced literature, culture, politics and influenced all the fine arts. He was absolutely clear about who was the enemy: the static, nostalgic academy. And his great, new proposal was equally limpid. Art and life had to be up-to-date, celebrate the Industrial Revolution using every means: movement, machines, free words, overcome any unified representation in the theater, cinema and photography, plus the break-up of closed forms in painting, sculpture and architecture.
A post-Risorgimento, nationalist man, Marinetti could only exalt the fourth War of Independence, but he paid personally; he fought in the First World War and, right up to the last, had a painful coherence with Fascism, who honored him by bestowing titles. He was jointly responsible for its birth, but betrayed culturally.Salaris investigates the various phases in-depth. Marinetti's African childhood always did impact his aesthetic, for the modern, mechanist and industrial myth always was 'counterbalanced'

by primitive references, half magical and half mythical, to that boyhood. During his youth in Paris and Milan the open-minded, rich poet and intellectual sought a road echoing Symbolism, in the constant meeting and conflict with Gabriele D'Annunzio. Futurism, the first 'ism' to create the very concept of avant-garde, was prodigiously born on February 20, 1909. Naturally, these chapters ("Challenging the Stars", "Europe's Caffeine" and "War") are especially packed with events. The steps to promote, proselytism, the association of the ever mounting members, the progressive involvement of the other arts and politics (in an ambiguous mixture of innovation, exaltation of war and social issues) are treated with a solid historical framework. After World War I, Salaris focuses on the precocious political distancing of Marinetti's movement by the realist, Mussolini, and the opening of other fronts for his work (Tactilism and Airpainting). A few remarks are devoted to the clash with the Novecento and the birth of Rationalism, but perhaps they are too brief to satisfy our specialist standpoint.

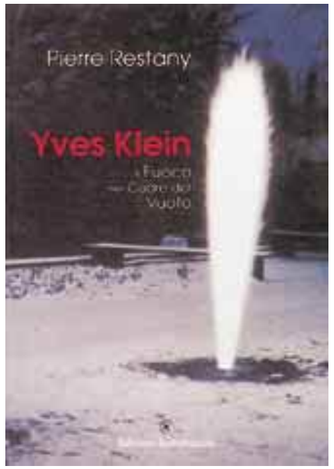
When Fascism took over the state it made Marinetti a member of the Academy, but it could only gradually dampen his cultural violence and constant desire for innovation. Though it had used the artist's themes and ideas during its formation, Fascism first adopted Margherita Sarfatti's Novecento, with its plan to join tradition and modernity, translating into art what Mussolini promised in politics. Then, briefly and ambiguously, it was the turn of Rationalism. But after 1937 Piacentini's celebrative, iconic, symmetrical and symbolic Fascist style was the fittest to accommodate the parades of the new Pact of Steel between Italy and Hitler's Germany. In reality, in architecture Futurism never did clearly succeed. The drawings of Antonio Sant'Elia, who died when very young in World War I, are a thematic manifesto (power stations, elevators and new cities) rather than the development on solid grounds of expressive and technological work. And Mario Chiattone's drawings are just weak ripostes. Alberto Sartoris built a few small pavilions, Fillia sought to launch Futurist architecture through journalism too, but to no avail. At the Show of the First Decade of Fascism in 1932 Terragni executed the "O" room, seizing on the synthesis of the Futuristic plastic and pictorial syntax as the most suitable fashion of celebrating the rise of Fascism. Luciano Baldessarri and, above all Mario De Renzi's structure on Viale XXI Aprile in Rome, developed some Futurist notions, only to abandon them later. And Enrico Prampolini, who had some opportunities to design monuments or sets, was overly weighted down by his training as a painter.

Some of Sant'Elia's ideas took shape in the works of Angiolo Mazzoni, who executed a host of public buildings, including Rome's new Termini Station. The great structure started at Porta Maggiore, with explicit references to Futuristic themes (ramps, spiral stairs and the dynamic composition of the parts). Then it slowly stiffened as it neared Piazza dei Cinquecento, first with metaphysical and then with definitely academic elements. It symbolised the progressive ejection of Futurism from Italian art in the interwar period.

Salaris' publication will give the interested reader dozens of ideas, information and reflections, allowing you to also follow the personal life of Marinetti ("a hot heart and cool mind" wrote Luciano De Maria). In the end, the center comes out again strongly, the historical power of his action. "Actually, the poet, far from being a 'disorganizer' was a new type of organizer, the inventor of the very idea of the avant-garde, whose existence is fed by the dialectics of two opposite elements: destruction and organization. In Futurism's theory and practice the Nihilist aspects merged with the constructional ones, in a global, characteristic designing". For the first time, the Futurists explicitly stated that the problem of beauty was alien to art. 'Art became negative and critical, destroying the known in order to leap towards tomorrow by means of this break. It is a new cognitive awareness of the crises of the world that legitimates the novel aesthetic. But that is not all. There were so many strong seeds sown over the years by Marinetti and his extraordinary fellow travelers (Carrà, Palazzeschi, Lucini and Russolo) that some of them have only been grasped and acted as inspiration today. But we have already discussed why an architect like Peter Eisenman cannot do without Giacomo Balla and why Gehry cannot do without Umberto Boccioni.

"Yves Klein. Il fuoco nel cuore del vuoto".

Pierre Restany.
Edizioni Sottotraccia, Salerno, 1998 (pp. 166, Lit 30.000).



di Maurizio Bortolotti Il lavoro artistico degli anni Sessanta e Settanta è stato caratterizzato, soprattutto in Europa, da una forte commistione con una dimensione utopica che appariva strettamente legata a quella estetica; al punto da consentire a quest'ultima di uscire dal proprio ambito tradizionale invadendo la sfera sociale e costituendosi in una dimensione estesa.

Tra gli artisti che hanno sviluppato il loro lavoro entro questa dimensione estetica intrecciata a una visione utopica Yves Klein è stato senz'altro una delle figure principali, se non il fondamentale e spesso sottinteso riferimento a questo riguardo nel dibattito artistico del dopoguerra. Perciò, il libro di Pierre Restany, tradotto in più lingue, ci mostra la complessità del lavoro di Klein sviluppando una lettura centrata su uno dei suoi aspetti principali, il fuoco, e utilizzando l'alchimia per introdurci a esso: "Per mezzo del fuoco, Yves opera la trascendenza del blu attraverso il vuoto. [...] Questo fuoco è il fuoco segreto e puro degli alchimisti che opera la trasmutazione dei metalli, l'oro di cui il sole raffigura il colore; la tinta scarlatta dei bagliori della fiamma ricorda il sangue divino" (p. 23). Il percorso di sublimazione seguito dall'artista da una condizione materiale, quale appare essere ancora quella del pigmento blu sparso sulla tela nei *monocromi,* all'uso della fiamma viva quale sostanza smaterializzata, è costituito da vari stadi che sviluppano una progressione la quale introduce l'opera all'interno di una dimensione esoterica; al di fuori della quale si possono osservare solo le 'tracce' fisiche del suo lavoro. Così scrive Klein nel testo *L'avventura monocroma:* "I miei quadri sono le ceneri della mia arte".

Il punto di arrivo dell'opera di Klein è l'immaterialità. Tale percorso lo conduce a esporre nel 1961 *Scultura di fuoco* e il *Muro,* al Museo Haus Lange di Krefeld, in cui il fuoco appare come elemento vivo di sculture interamente smaterializzate, al cospetto delle quali è possibile compiere un'esperienza dell'opera come presenza del Vuoto; un'esperienza che permane al di là della dimensione dell'oggettualità. Ciò che ricerca l'artista è infatti la percezione di una dimensione estetica che conferisca un senso di totalità all'opera, riconnettendola al mondo della vita all'interno di una visione cosmica. Sulla stessa linea sono anche i 'fuochi' realizzati, anziché con il pennello, con la fiamma direttamente proiettata su una superficie di cartone. L'immagine che ne risulta è quella di una 'traccia' dell'azione del fuoco. Scrive ancora Restany: "Ben presto Yves ha dovuto ricorrere all'acqua come elemento didattico. Spargendo l'acqua come preliminare sul cartone, la superficie umida ne fisserà gli sgocciolii, gli schizzi o le spruzzate al momento della combustione. L'incontro antagonista dei due elementi Iside e Osiride dà luogo a risultati imprevedibili. L'acqua cosparsa verticalmente sul cartone nella misura in cui è sottoposta alla combustione [...] viene afferrata nella sua caduta: la traccia della colata cessa con la completa evaporazione delle gocce" (p. 130).

La 'traccia' dell'opera conserva così una straordinaria vitalità. Essa realizza una 'presenza' che stabilisce un collegamento con la sfera vitale: l'acqua e il fuoco appartengono a essa e l'opera ne ingloba interamente gli aspetti fisici. Questo è il punto importante delle opere di Klein: la loro capacità di esprimere un'intensa relazione con il mondo che costituisce anche la loro condizione utopica. È in tale relazione, infatti, che lo sguardo dello spettatore appare perdersi nella "presenza dell'assenza" (p. 49). Ma il mondo interiore dell'artista sviluppa la sua personale mitologia, secondo la lettura di Restany: "Il più fiammeggiante dei fuochi-colore, *FC 17* che si trova nella collezione permanente del Museo Louisiana a Humlebaeck (Danimarca), evoca il trauma fulminante delle due forme alate. In questa lotta tra Belzebù e Gabriele, la piovra satanica sembra indietreggiare. Il Bene trionfa sul Male, ma l'arcangelo vi perde le ali" (p. 146).

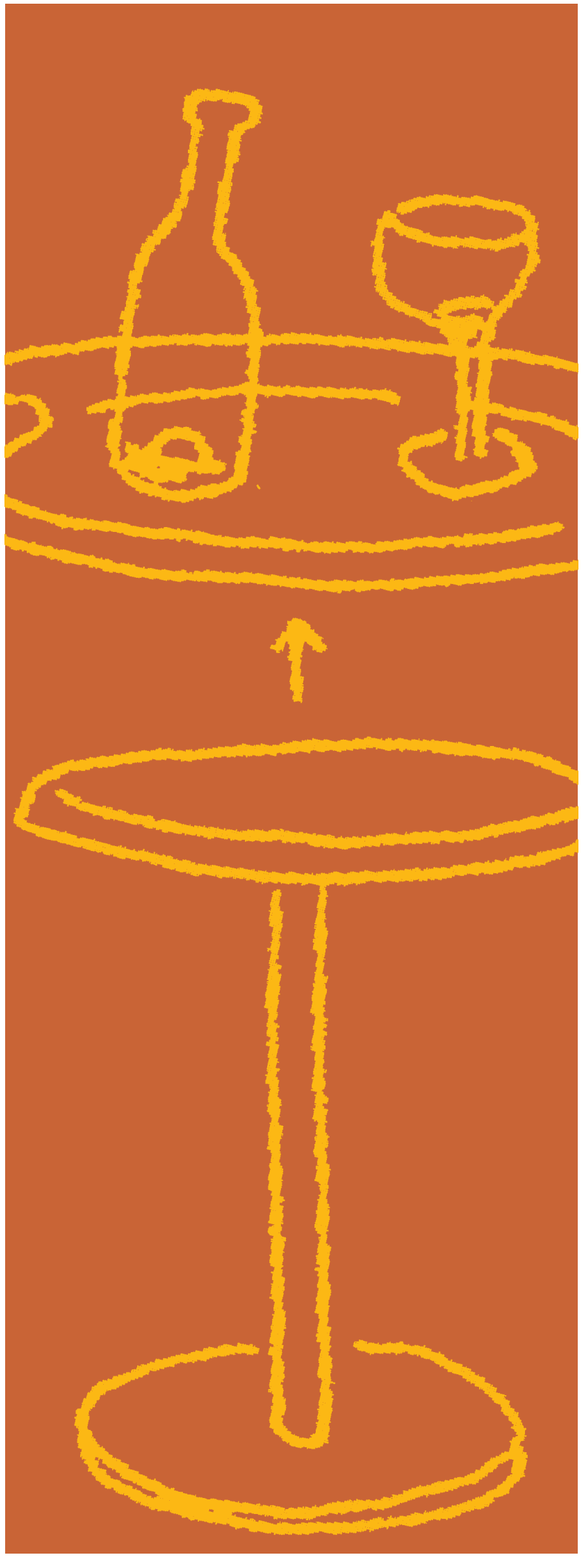
Tale visione interna dell'opera di Klein sottolinea la forte carica utopica che la contraddistingue. Il percorso intuitivo dell'artista verso l'apocatastasi, la salvezza cosmica di cui l'immagine angelologica ci offre la chiave, mostra anche il tentativo di risalimento verso un punto di origine dell'immagine artistica occidentale, attraverso il dispiegamento di una personale cosmogonia che costituisce il lascito fondamentale dell'opera di Klein e rappresenta una delle esperienze più interessanti della contemporaneità.

One of the attributes of the art of the 1960s and 1970s, especially in Europe, was the powerful mixing of a utopian dimension that appeared closely tied to the aesthetic side. This went so far as to allow the latter to move out from its traditional sphere, invading the social domain and representing an extended dimension.

Yves Klein surely played a lead part among those artists who developed their work inside this aesthetic dimension intermingled with a utopian vision. Perhaps he was even the fundamental figure. Frequently, it is understood that Klein was central to the postwar artistic debate. Therefore, Pierre Restany's book, translated into several languages, depicts the complexity of Klein's work by developing an interpretation centered on one of its main features: fire; also, he utilizes alchemy to introduce us to it. "By means of fire Yves carried out the transcendency of blue through the void. [...] This fire is the pure, secret fire of the alchemist who transmutes metals, gold whose color is represented by the sun. The scarlet shade of the flashes of the flame recalls divine blood" (p. 23). The path of sublimation followed by the artist from a material condition, such as the blue paint spread on the canvas in his monochromes, to the use of the bright flame as a dematerialized substance went through various stages. This evolution introduced the artwork within an esoteric dimension; outside of it one can only observe the physical 'traces' of its work. This is how Klein put it in L'avventura monocroma: *"My paintings are the ashes of my art". Klein's work ends up in immateriality. Along the way in 1961 he displayed* Fire Sculpture *and* Wall *at Krefeld's Haus Lange Museum. These two artworks featured fire as the live element of wholly dematerialized sculptures which can make the viewer experience the work as the presence of the Void, which remains beyond the physical realm. In fact, the artist was questing for the perception of an aesthetic dimension that would give the work a sense of totality, rejoining it to the world of life within a cosmic view. The 'fires' directly projected onto a cardboard surface, instead of being created with a brush, follow the same line. The resulting image is a 'trace' left by fire. Restany also writes: "Very soon Yves had to turn to water as a teaching tool. By splashing water on the cardboard as a preliminary, the damp surface will fix the dripping or sprays when it is burned. The antagonistic meeting of the two elements, Isis and Osiris, generated unexpected results. The water spread vertically on the cardboard was gripped in its fall [...] to the extent that it was burned: the trace of the pouring ceased when the drops evaporated completely" (p. 130). Thus the 'trace' of the work kept an extraordinary vitality. It achieved a 'presence' that established a link to the vital sphere: fire and water belong to it and the work of art entirely incorporates its physical aspects. This is the chief point of Klein's production: their ability to express an intense relationship with the world which also is their utopian condition. In fact, the observer's gaze seems to lose itself in the "presence of the absence" (p. 49) of that relationship. But, in Restany's reading, the artist's interior world develops its personal mythology. "The most flaming of the color-fires,* FC 17 *which is part of the permanent collection of the Louisiana Museum in Humelbaeck, Denmark, evokes the thundering trauma of the two winged forms. In this struggle between the Devil and Gabriel the satanic octopus seems to back away. Good triumps over Evil, but the Archangel loses his wings" (p. 146). This interior vision of Klein's work underscores his powerful utopian drive. The artist's intuitive road towards apocatastasis, the cosmic salvation in which the angelic image offers the key, also show the attempt to climb towards a point of origin of Western artistic images. This was done by deploying a personal cosmogony that is the basic legacy of Klein's work and represents one of contemporary art's most interesting experiences.*

RASSEGNA

Oggetti e complementi d'arredo ***Decor objects and complements***



Oggetti e complementi d'arredo

L'uccellino del bollitore fischia perché l'acqua bolle, nella caffettiera il caffè è pronto per essere versato e un cavatappi dalle sembianze umane porge la tazzina al cappellaio matto, che non si vede ma certo è lì, appena fuori campo. Non è la scena di un film di animazione, bensì l'immagine pubblicitaria di uno dei marchi più conosciuti nel campo degli oggetti per la cucina e la tavola. È inutile precisare che tutti i personaggi della favola sono progettati da famosi designer, di cui conservano il segno, talvolta marcato talaltra impercettibile. La missione di questo tipo d'industria non è più realizzare prodotti, quanto fabbricare sogni o giocattoli per consumatori (prendendo a prestito una recente riflessione di Giuseppe Pontiggia) che a quarant'anni sono ragazzi, a cinquanta da rottamare, a sessanta anziani. E la maturità? Non ci riguarda più. Secondo l'opinione di autorevoli esperti, i prossimi dieci anni saranno ricordati come la decade del design. La domanda del consumatore si svilupperà verso "oggetti di desiderio", prodotti la cui funzione sia immediatamente riconoscibile dalla forma e che sappiano dare piacere a chi li usa. Non basterà più che siano amichevoli, dovranno trasmettere allegria, con il colore, la piacevolezza al tatto e magari l'odore dei loro materiali. Forse saranno privi di forma, come gli oggetti gonfiabili, tridimensionali all'occorrenza, mai rigidi. La sindrome da "cartone animato" sembra essere assolutamente trasversale e riguardare i più diversi settori merceologici: dall'automobile al computer, dal telefono cellulare all'elettrodomestico, dalla poltrona al cavatappi.
Nel campo degli oggetti per la cucina e i complementi d'arredo, ai quali sono dedicate le pagine che seguono, l'ipotesi diventa certezza. Tuttavia emerge con altrettanta chiarezza che la qualità del progetto non conosce ostacoli e sa comunicare il suo valore qualunque sia il linguaggio al quale si affida e l'oggetto della sua sperimentazione. C'è forse qualcosa di più banale di un umidificatore, di una ciotola, di un vassoio o di uno specchio? Dove domina l'immaginario di rituali antichi, il progettista può seguire la strada dell'ironia (e quindi del gioco) o quella dei piccoli e impercettibili miglioramenti. Alcuni, con coraggio e modestia, sanno anche essere innovativi. M.C.T.

Decor objects and complements

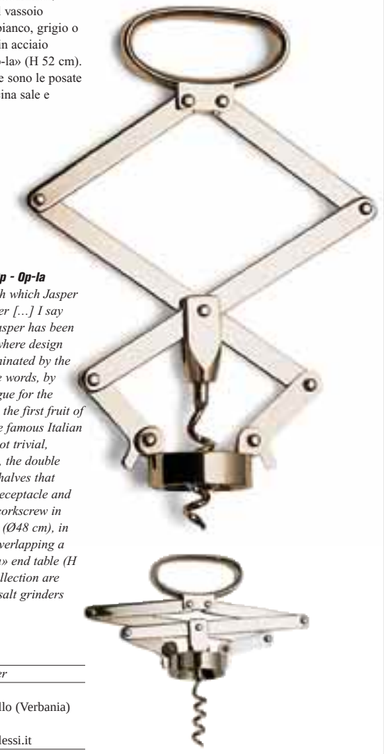
The little bird on the spout of a kettle gives vent to a long, high-pitched chirrup, letting us know the water is boiling. The coffee maker is ready to pour forth its contents, and a Lilliputian corkscrew proffers a cup of coffee to the Mad Hatter, who is nowhere to be seen (perhaps in a huff, because he couldn't have tea). No scene from an animated cartoon, this is an ad image for one of the most famous brands in the kitchen and table fields. Personages are of course drawn by noted artists, whose sign is sometimes unmistakable and sometimes imperceptible. The mission of this type of industry is no longer to make products but rather to fashion dreams or toys for consumers (to borrow one of Giuseppe Pontiggia's recent musings), who are still kids at forty, derelicts at fifty and senior citizens at sixty. What happened to maturity? Lost in the shuffle? In the opinion of the experts, the next ten years will go down in history as the design decade. Consumer demand will grow in the direction of "desire items", whose function is immediately recognizable by their shape and which give users pleasure. "User-friendly" is not good enough any more. They have to exude fun through colour, a pleasant feel and, hopefully, fragrance. They may be shapeless, like inflatable objects, three-dimensional if necessary, but never rigid. The cartoon syndrome seems to have cut across all sectors from automobiles to computers, from cordless phones to household appliances and from armchairs to corkscrews.
In the kitchen and decor complement areas, to which the following pages are dedicated, conjecture has become reality. The quality of design has emerged with equal clarity, knowing no barriers and able to communicate its soundness, no matter what language it uses or what object it experiments with. Is there anything more commonplace than a humidifier, bowl, tray or mirror? Wherever the imaginary of ancient rituals is the dominant force, the designer can go the route of fun and games or that of small and imperceptible improvements. Some, with courage and modesty, can also be innovative.

Fischietto
Quello che Achille Castiglioni ha disegnato è ancora una volta un oggetto poetico che svolge con funzionalità ed estrema eleganza l'umile ruolo cui è destinato. «Fischietto» è infatti un umidificatore da appendere agli elementi radianti, siano essi termosifoni a colonnine in ghisa o acciaio oppure apparecchi piatti in alluminio. La sua forma è semplice ed efficace: un cilindro tagliato in diagonale (a flauto) alla sommità, che invoglia a versare l'acqua. È realizzato in porcellana, nei colori bianco matt, grigio caldo matt e in blu lucido (il classico smalto blu della porcellana). Il gancio, in acciaio inox 18/10 con finitura naturale, è disponibile nella versione per termosifone a colonnine e il quella per termosifone piatto.
Dimensioni: Ø 5 cm, H 35 cm.

Fischietto
Achille Castiglioni has done it again, i.e. designed a poetic item that carries out, with top functional prowess and quintessential elegance, the humble role it is destined to play. «Fischietto» (whistle) is a humidifier you hang from radiant elements, whether cast-iron or steel column heaters or flat units in aluminum. Its shape is simple and effective – a cylinder cut on the diagonal (like a flute) at the top, that gives you a yen to pour water in. It's made of porcelain in matte white, matte warm grey and glossy blue (the classic Delft blue enamel). The hook, in 18/10 stainless steel with a natural finish, comes in a version for column radiators and a variant for flat ones. Size: diam. 5 cm, H 35 cm.

Achille Castiglioni Progettista *Designer*
Il Coccio umidificatori
Via della Lora 35, 50031 Barberino di Mugello (FI)
055.84.78.41 **F** 055.84.78.435
http://www.fol.it/ilcoccio/commit@fol.it

Jasper Morrison 1998: Socrates - Op - Op-la
"Mi piace Jasper Morrison per il coraggio e la modestia con cui interpreta il suo ruolo di designer. […] Dico 'coraggio' e 'modestia' perché Jasper sa di essere entrato in un mondo dove il progetto si muove di solito a piccoli passi ed è dominato dall'immaginario di rituali antichi". Le parole sono di Alberto Alessi e introducono il catalogo della collezione «Jasper Morrison 1998», primo frutto della collaborazione del designer con la famosa casa italiana. Ne fanno parte oggetti 'modesti' (per esempio, «Saladim», la doppia insalatiera in PP costituita da due metà che si sovrappongono specularmente, diventando recipiente e coperchio) ma non banali. Qui sono illustrati: «Socrates», cavatappi in acciaio inossidabile e il vassoio rotondo (Ø 48 cm) «Op», in ABS (bianco, grigio o verde) che, sovrapposto a una base in acciaio inossidabile, diventa il tavolino «Op-la» (H 52 cm). Gli altri componenti della collezione sono le posate per insalata, il macina pepe e il macina sale e alcune scatole rotonde in acciaio.



Jasper Morrison 1998: Socrates - Op - Op-la
"I like the courage and modesty with which Jasper Morrison plays the part of a designer […] I say 'courage' and 'modesty', because Jasper has been able to worm his way into a world where design usually moves at a snail's pace, dominated by the imaginary of ancient rituals". These words, by Alberto Alessi, introduce the catalogue for the «Jasper Morrison 1998» collection, the first fruit of the designer's collaboration with the famous Italian house. Members are 'modest', but not trivial, objects like «Saladim», for example, the double salad bowl in PP consisting of two halves that overlap, mirror fashion, becoming receptacle and lid). Shown here are «Socrates», a corkscrew in stainless steel; the round «Op» tray (Ø48 cm), in ABS (white, grey or green) which, overlapping a stainless base, turns into the «Op-la» end table (H 52 cm). Other components in the collection are salad knives and forks, pepper and salt grinders and some round steel boxes.

Jasper Morrison Progettista *Designer*
Alessi
Via Privata Alessi 6, 28023 Crusinallo (Verbania)
0323.86.86.11 **F** 0323.64.16.05
E-mail: pub@alessi.it **http:** //www.alessi.it

Enzo Mari (Berlino) **Michael Young** (MY 69)
Progettisti *Designers*
Sawaya & Moroni-Contemporary Sterling Silver
Divisione di Sawaya & Moroni
Via Andegari 18, 20121 Milano
02.86.39.51 **F** 02.86.46.48.31

Berlino - MY 69
Come il nome ricorda, il centrotavola-fruttiera «Berlino» (*a sinistra*) si collega all'esperienza di Enzo Mari presso la KPM (Koenigliche Porzellan Manufaktur di Berlino). La fruttiera rammenta infatti molto da vicino quella in porcellana del servizio «Berlin», di cui riprende le morbide forme geometriche, ancora più esaltate dall'argento. Plastico invece il vaso «MY 69», disegnato da Michael Young, la cui predilezione per le linee sinuose trova qui ulteriore conferma. Si tratta di un cilindro ammorbidito da anse che danno al corpo del vaso un andamento mosso, accentuato dalle luminescenze dell'argento.

Berlino - MY 69
*As its name indicates, the «Berlino» centerpiece-fruit-bowl (*left*) harks back to Enzo Mari's experience at KPM (Koenigliche Porzellan Manufaktur in Berlin). The fruit-bowl bears a marked family resemblance to its counterpart in porcelain from the «Berlin» set, whose soft geometric shapes it has inherited and highlighted with silver.*
Plastic in shape, on the other hand, is the «MY 69» vase, designed by Michael Young, whose predilection for sinuous lines has found further confirmation here. It's a cylinder softened by loops that give an animated feeling to the body of the vase, accentuated by the luminescence of silver.

FOTO EMILIO TREMOLADA

Mediterraneo
Bando all'uniformità dei "piatti pedantescamente uguali. La nostra tavola deve ridere di gioia nella diversità [...] dei piatti grandi piccoli ovali quadrati rotondi [...]". Le parole sono del futurista Irba e risalgono al 1920. Compaiono nella presentazione di «Mediterraneo», servizio di piatti disegnato da Laudani & Romanelli per Driade Follies.
L'irregolarità delle forme (vagamente organiche, imprecise eppure studiatissime), la materia (il gres con il suo spessore e il suo peso), i colori (bianco e nero – come la calce delle case mediterranee e il nero degli scogli – mescolati, contrapposti eppure in questa accezione complementari) sono scelte progettuali che conducono a un risultato che non ammette giudizi intermedi. Piace o si rifiuta.
Il servizio comprende piatto piano piccolo (21x18,5x1,8 cm), piatto fondo (21x19x3,7 cm), piatto piano (26x24,5x2,5 cm) e piatto piano grande (33x30,5x1,7 cm).

Mediterraneo
Away with the sameness of "pedantically monotonous plates. Our table should laugh with joy in the diversity [...] of dishes that are big, small, oval, square, round [...]". At least that's what Futurist Irba said back in 1920. They are appearing in a presentation of «Mediterraneo» (Mediterranean), a set of dishes designed by Laudani & Romanelli for Driade Follies. Formal irregularity (vaguely organic, imprecise or painstakingly done), the material (stoneware with its thickness and weight), colours (white and black – like the lime in Mediterranean houses and the black in the reefs offshore – mixed, counterpointed or complementary) are design preferences that have led to a result leaving no room for in-between reactions. You either like them or loathe them.
The set includes small flat plates (21x18.5x1.8 cm), soup plates (21x19x3.7 cm), flat plates (26x24.5x2.5 cm) and large flat plates (33x30.5x1.7 cm).

Marta Laudani & Marco Romanelli
Progettisti *Designers*
Driade Follies
Via Padana Inferiore 12
29012 Fossadello di Caorso (Piacenza)
0523.81.86.50 **F** 0523.82.26.28

Edoardo
Una base in acciaio sorregge due piccoli piani rettangolari in legno, uno inferiore più piccolo e uno superiore più grande, dove trovano posto la sveglia e il libro, la lampada e la tazza. «Edoardo» è infatti un comodino che funziona anche da tavolino; sta quindi accanto al letto ma è altrettanto utile vicino a una poltrona. Dimensioni: 72x42x37H cm, 38x30 cm (il piano inferiore).

Edoardo
A base in steel underpins a pair of small rectangular tops in wood, the one underneath, small, and the one above it bigger, where alarm clock and book, lamp and cup are placed. «Edoardo» is a bedside table that also serves as an end table. So, it's beside the bed but is just as useful next to an armchair. Dimensions: 72x42x37H cm, 38x30 cm (the lower level).

Carlo Colombo Progettista *Designer*
Ycami Edizioni - Divisione della Caimi Export
Via Provinciale 31, 22060 Novedrate (Como)
031.35.10.300 **F** 031.35.10.400
E-mail: info@ycami.com **http:** //www.ycami.com

Vaso Mutant
Anche in questo caso il nome enuncia la caratteristiche fondamentale dell'oggetto. «Mutant» è infatti un vaso per fiori fatto di un' "argilla metallica" che si può plasmare a piacimento. È l'utilizzatore stesso, con le sue proprie mani, a dare al vaso la forma che più gli aggrada: diritta, con aggraziate curve, ondulata. L'effetto si ottiene semplicemente intrappolando una grande spirale in acciaio galvanizzato (Slinky®) tra le estremità di un vaso in alluminio anodizzato. Dimensioni: diametro 3 1/2", altezza 8 1/2".

Mutant vase
In this case too, its name tells you the item's fundamental feature. «Mutant» is a flower vase made of a "metallic clay" that can be shaped in any way you wish. It's the user himself who, with his hands, gives the vase the shape he prefers – straight up and down, gracefully curved or wavy. The effect is achieved simply by trapping a large coil in galvanized steel (the world's biggest Slinky®) within the extremities of a vase in anodized aluminum. Dimensions: diameter 3 1/2", height 8 1/2".

Giovanni Pellone Progettista *Designer*
Benza, Inc.
413 West 14 St. #301 New York, NY 10014 (Usa)
+1-212 - 243.4047 **F** +1-212 - 243.4689
E-mail: benzainc@aol.com

Tria
Tre tavoli accostabili, sovrapponibili o utilizzabili singolarmente in infinite combinazioni e collocazioni. Qui sta l'idea di «Tria», una geometria di piani in continua trasformazione. Una semplicità che tuttavia nasce da un attento studio di forme, proporzioni, colori e materiali. I tre tavoli sono indipendenti eppure legati da un unico coerente segno formale. Tre, infine, i materiali: acciaio con finitura cromo opaco, per la struttura; legno (con finitura acero naturale, acero tinto ciliegio o noce canaletto) oppure marmo Bianco Carrara, per i piani. Dimensioni: lunghezza minima 100 cm, larghezza 57 cm, altezza 38 cm.

Tria
Three tables that can be combined, overlapped or used individually in an infinite number of combinations and collocations. That's the idea that drives «Tria», a geometry of tops in ceaseless transformation. Simplicity born of an alert study of shapes, proportions, colours and materials. The three tables are independent of one another or linked by a single formal sign. The materials number three – steel with a matte chrome finish for the structure; wood (with a natural maple finish, cherry-stained maple or Canaletto walnut) or Carrara White marble for the tops. Dimensions: minimum length 100 cm, width 57 cm, height 38 cm.

Enzo Berti Progettista *Designer*
Lapalma
Via Belladoro 25, 35010 Cadoneghe (Padova)
049.70.27.88 **F** 049.70.08.89

Collezione d.House: Can III
"Gli oggetti debbono poter vivere in poetiche solitarie dimensioni, per accendersi di gioia e colore e di movimento quando abitati". È una frase tratta dal testo di presentazione dei nuovi oggetti della collezione «d.House», nata – come la sua equivalente per i mobili, «Atlantide» – per i Driade Store. La leggerezza, la trasparenza e la semplicità di «Can III», caraffa con piattino (da usare anche come coperchio) in vetro soffiato incolore, appartengono a una dimensione che ha in sé la propria ragione d'essere, dimostrandosi perfettamente funzionali quando l'oggetto viene usato. Dimensioni: diametro 10,8 cm, altezza 26 cm.

d.House collection: Can III
"Objects should be able to live in solitary poetic dimensions, lighting up with joy, colour and movement, when inhabited". This is a phrase taken from a text presenting new items in the «d.House» collection, born – like its equivalent for furniture, «Atlantide» (Atlantis) – for the Driade Stores. The lightness, transparency and simplicity of «Can III», a carafe and plate (used as a lid, when needed) in colourless blown glass, belong to a dimension that harbours its own raison d'être, proving to be flawlessly functional when the object is used. Dimensions: diameter 10.8 cm, height 26 cm.

FOTO EMILIO TREMOLADA

Sebastian Bergne Progettista *Designer*
Fedra Bv Amsterdam-Lugano branch
Via Soave 8, CH-6900 Lugano (Svizzera)
+41-91 - 91.15.550 **F** +41-91 - 92.10.564
Agenzia generale per l'Italia: Driade
Via Padana Inferiore 12
29012 Fossadello di Caorso (Piacenza)
0523.81.86.50 **F** 0523.82.26.28

FOTO MARINO RAMAZZOTTI

Edizioni Zanotta: Suomi - Usa
Il gres è una ceramica a pasta compatta cotta a temperatura elevata che solitamente viene usata sotto forma di piastrelle per impieghi che richiedono caratteristiche di grande resistenza. Come dimostrano gli oggetti qui illustrati – i vasi «Suomi» e «Usa» (*sopra*) decorati a forno con decalcomania – questo tipo di ceramica si presta anche a realizzare forme puramente decorative, che traggono vantaggio dalla densità del materiale e dai suoi cromatismi.

Edizioni Zanotta: Suomi - Usa
Stoneware is a compact paste ceramic, fired at a high temperature, that is usually used in the form of tiles for applications that call for characteristics guaranteeing high resistance. As proved by the object illustrated here – «Suomi» and «Usa» (above) *vases (with flowers), kiln-decorated with decals – this type of ceramics lends itself to creating purely decorative shapes, which benefit from the density of the material and its chromatic variations.*

Alessandro Mendini e Prospero Rasulo
Progettisti *Designers*
Zanotta
Via Vittorio Veneto 57, 20054 Nova Milanese (MI)
0362.36.83.30 **F** 0362.45.10.38
E-mail: zanottaspa@zanotta.it **http:** //www.zanotta.it

Butterfly
La società wb form, partner di Wohnbedarf di Zurigo (la ditta fondata nel 1931 da Werner Moser, Sigfried Giedion e Rudolf Graber, dal 1989 in mano a Toni Wicki), è uno dei più importanti licenziatari svizzeri di prodotti d'arredamento disegnati da famosi progettisti internazionali. Grazie a un accordo stipulato recentemente, tali prodotti sono ora distribuiti in Italia da Interior Design. Tra questi, un'icona del design moderno, «Butterfly», lo sgabello smontabile in compensato curvato disegnato da Sori Yanagi nel 1954, prodotto dalla giapponese Tendo Mokko a partire dal 1956.

Butterfly
The wb form company, a partner of Wohnbedarf in Zürich (a company founded in 1931 by Werner Moser, Sigfried Giedion and Rudolf Graber, since 1989 in the hands of Toni Wicki), is one of the most important Swiss licensees of furnishing products designed by the world's most famous designers. Thanks to an agreement that was recently drawn up, these products are now distributed in Italy by Interior Design. One of these, an icon of modern design, «Butterfly», a demountable stool in curved plywood designed by Sori Yanagi in 1954, has been produced by the Japanese, Tendo Mokko, since 1956.

Sori Yanagi Progettista *Designer*
wb form ag Schweiz
Herstellung und Vertrieb zeitloser Möbel
Partner von Wohnbedarf, Zürich
Giessenstrasse 15, CH-8952 Schlieren/Zürich
+41-1 - 74.08.441 **F** +41-1-74.08.492
in Italia: Interior Design
Via Garibaldi 43, 21047 Saronno (Varese)
02.96.70.48.94 **F** 02.96.70.13.33

Progetto Oggetto: sedia PO/9819
Ultima aggiunta alla collezione «Progetto Oggetto», ("una collezione di piccoli oggetti, necessari e non, da usare quotidianamente nella nostra casa", come recita il frontespizio del nuovo catalogo edito recentemente), la sedia «PO/9819» è realizzata in polietilene stampato nei colori rosso, blu, lilla e fosforescente. Dimensioni: 58,5x58,5x65H cm; altezza sedile 40 cm.

Progetto Oggetto: PO/9819 chair
The latest addition to the «Progetto Oggetto» (project object) collection ("a collection of small objects – necessary and unnecessary – to be used daily in our homes", as proclaimed by the frontispiece of a new, recently published catalogue), the «PO/9819» chair is made of moulded polyethylene in red, blue, lilac and phosphorescent. Dimensions: 58.5x58.5x65H cm; height of seat 40 cm.

Tom Dixon Progettista *Designer*
Cappellini Progetto Oggetto
Marchio di Cappellini
Via Marconi 35, 22060 Arosio (Como)
031.75.91.11 **F** 031.76.33.22
E-mail: cappellini@cappellini.it
http: //www.cappellini.it

Seven - Congo
Lo specchio «Seven» e il contenitore «Congo» sono due pezzi della collezione Schopenhauer (un marchio di Fontana Arte), la cui direzione artistica è stata affidata a Rodolfo Dordoni, autore anche degli oggetti qui illustrati.
«Seven» fa parte di una serie di specchi con struttura in legno costituita da un pannello di base su cui è posizionato e vincolato lo specchio; la cornice è in legno laccato bianco con bordo perimetrale in massello di wengé. Quattro i formati disponibili: 70x7x70H cm, 70x7x140H cm, 70x7x210H cm, 140x7x140H cm.
«Congo» è dotato di due cassetti ed è montato su ruote; la sua struttura è in legno impiallacciato wengé o laccato lucido. Il cassetto inferiore è predisposto per contenere cartellette sospese di varie dimensioni; sopra quello superiore può essere collocato un vassoio in vetro chodopack. Il top del contenitore è costituito da un vetro bronzato spesso 5 mm. Dimensioni: 60x60x62H cm; il vassoio misura 55x20x2H cm.

Seven - Congo
The «Seven» mirror and «Congo» case good are two pieces from the Schopenhauer collection (a Fontana Arte trademark), whose artistic direction has been turned over to Rodolfo Dordoni, author of the items illustrated here.
«Seven» is part of a series of mirrors with a structure in wood made up of a basic panel on which the mirror is positioned and anchored into place. The frame is in wood, lacquered white, with a peripheral border in wengé heartwood. Available are four sizes: 70x7x70H cm, 70x7x140H cm, 70x7x210H cm and 140x7x140 H cm.
«Congo» comes equipped with two drawers and is mounted on wheels. Its structure is in wengé-veneered or glossy lacquered wood. The lower drawer was designed to hold hanging files of various sizes; a tray in chodopack can be placed above the upper one. The top of the case piece consists of a bronzed glass panel 5 mm thick. Dimensions: 60x60x62H cm. The tray measures 55x20x2H cm.

Rodolfo Dordoni Progettista *Designer*
Schopenhauer - Gruppo Fontana Arte
Alzaia Trieste 49, 2094 Corsico (Milano)
02 – 45.121 **F** 02 - 45.12.660
E-mail: info@fontanaarte.it
http: //www.fontanaarte.it

Collection Glass Works: Classical 1 - Classical 2
Gli specchi della «Collection Glass Works» sono proposti in varie dimensioni e sono dotati di una particolare cornice decorativa fornita in diverse finiture: quadrettato, rigato e puntinato per la serie «Classical 1», diamante e fiordaliso per «Classical 2» (gli specchi di quest'ultima serie sono impreziositi anche da bacchette in vetro di Murano). Per tutti, il pannello di sostegno è in legno trattato. Formati disponibili: 45x45 cm, 60x60 cm, 75x75 cm, 75x120 cm.

Collection Glass Works: Classical 1 - Classical 2
Mirrors from «Collection Glass Works» are being offered in various dimensions and come equipped with a special decorative frame proffered in various finishes: checkered, striped or dimpled for the «Classical 1» series, diamond and fleur-de-lis for «Classical 2» (the mirrors of the latter series having been enriched by Murano glass rods). The support panel for all of them is in treated wood. Available sizes: 45x45 cm, 60x60 cm, 75x75 cm, 75x120 cm.

Jacques Toussaint Progettista *Designer*
HI & RO
Via Paganini 4, 20052 Monza (Milano)
039.32.06.53 **F** 039.32.22.13

FOTO G. ANTONIALI

Alto
Realizzato in truciolare E1 impiallacciato, metallo e vetro, «Alto» è un mobile contenitore disponibile in varie misure (larghezza 32 - 64 - 128 - 192 cm, altezza 84 - 108 - 172 - 194, profondità 48 cm) che nella versione stretta e alta (qui illustrata) diventa un elegante espositore per oggetti. La struttura è impiallacciata in ciliegio o faggio sbiancato, le ante sono in alluminio con vetri sabbiati temperati, i ripiani sono in vetro o in legno, la base è in acciaio verniciato. È possibile laccare lo schienale interno o un intero vano in otto diversi colori. Numerosi gli accessori: portacalici, vassoi, portaposate…

Alto
Made of veneered E1 particle board, metal and glass, «Alto» is a case furniture piece that comes in various sizes (width 32 - 64 - 128 - 192 cm, height 84 - 108 -172 - 194, depth 48 cm) which, in the narrow and high version (illustrated here) becomes an elegant displayer for small objects. The structure is veneered in cherry or bleached beechwood, doors are in aluminum with toughened sandblasted glass panes, shelves are in glass or wood, and the base is in painted steel. The inner back or an entire bay can be lacquered in eight different shades. There are numerous accessories such as goblet racks, trays, silver holders...

Studio Tecnico Horm Progettista *Designer*
HORM
Via Crocera di Corva 25, 33082 Azzano Decimo (PN)
0434.64.07.33 **F** 0434.64.07.35
E-mail: horm@horm.it **http:** //www.horm.it

Connections: Stand by me
La collezione «Connections» propone oggetti in legno naturale, specchi e strutture in acciaio, tutti a tiratura limitata. Qui sono illustrati gli espositori verticali o murali «Stand by me», con struttura modulare in profilo di acciaio a sezione quadrata (10x10 mm), trattata con vernici epossidiche (bianco satinato), e ripiani in vetro stampato trasparente o argentato oppure in MDF. Sono disponibili varie composizioni: dal modulo con un solo ripiano al modulo con dodici ripiani.

Connections: Stand by me
The «Connections» collection is offering items in natural wood, mirrors and structures in steel, all in a limited number. Illustrated here are «Stand by me» vertical or wall displayers with a modular structure in a steel profile with a square cross section (10x10 mm), treated with epoxy paints (silked white), and shelves in transparent or silvered pressed glass or MDF. Various compositions are available from a module with only one shelf to one with twelve shelves.

Jacques Toussaint Progettista *Designer*
JACQUES TOUSSAINT
Via Gheria 46, Ca' Bolzan
31017 Crespano del Grappa (Vicenza)
0423.53.82.30

Pontile
La collezione «Pontile» comprende tavoli e divani realizzati in materiali che ne consentono l'utilizzo anche all'esterno. Il tavolo ha struttura in acciaio inox sabbiata (o verniciata a polveri) con bordi satinati e piano a doghe in massello di rovere o larice (oppure in essenza di rovere e larice o in cristallo, per l'interno). Qui è illustrato il tavolo basso (120x120x40H cm, 120x60x40H cm). Il divano (180x80 cm) è sorretto da una struttura in acciaio inox sabbiata con profilo in massello di wengé, rovere o larice, sulla quale possono essere applicati sino a tre schienali in acciaio rivestiti in midollino naturale.

Pontile
The «Pontile» collection encompasses tables and sofas made of materials that allow them to be used outdoors as well as indoors. The table boasts a structure in sandblasted (or spray-painted) stainless steel with silked edges and a top in oak or larch heartwood staves (or oak- or larchwood or plate glass, for the inside). Shown here is a low table (120x120x40H cm, 120x60x40H cm). The sofa (180x80 cm) is held up by a structure in sandblasted stainless steel with a profile in wengé, oak or larch heartwood, to which up to three backs in steel covered with natural rattan-core are applied. Chairs have similar characteristics.

Jacques Toussaint Progettista *Designer*
DESIGN - DIVISIONE DELLA MAX
Via delle Rose 1, 36061 Bassano del Grappa (VI)
0424.56.80.00 **F** 0424.56.80.11

Slim Rack
Dopo tavoli, tavolini, panche e console, la serie «Slim» si è arricchita di due nuovi elementi: il portatelevisore «Slim TV Console» e gli scaffali «Slim Rack» (qui illustrati), disponibili in due tipi: Scaffale Basso (180x35x79H cm) e Scaffale Alto (110x35x170H cm). Hanno struttura in metallo (verniciato in silver o grigio metallizzato) e ripiani in cristallo acidato.

Slim Rack
After featuring tables, end tables, benches and consoles, the «Slim» series was enriched with two new elements – the «Slim TV Console» television stand and «Slim Rack» shelves (illustrated here), available in two types – Low Shelf (180x35x79H cm) and High Shelf (110x35x170H cm). They have a structure in metal (painted in silver or metalized grey) and shelves in etched plate glass.

Maurizio Peregalli Progettista *Designer*
ZEUS - NOTO
Corso San Gottardo 21/9, 20136 Milano
02.89.40.11.98 **F** 02.89.40.11.42
E-mail: zeusnoto@tin.it

Atollo
Gli oggetti e le lampade disegnati da Ludovica e Roberto Palomba per Ceramica Bosa sanno conciliare il minimalismo con la versatilità implicita nella materia lavorata a mano. In particolare, la collezione «Atollo», disponibile in smalto bianco o con uno speciale decoro argento (dato in terzo fuoco) e spazzolato a mano (qui illustrato), propone oggetti (portafiori, centrotavola, portacandela) dagli spessori e dalle dimensioni enfatizzati, tali da farne dei veri e propri complementi d'arredo. Misure: vaso Ø 14 cm, H 38 cm; coprivaso Ø 28 cm, H 16 cm; centrotavola Ø 40 cm, H 9,5 cm.

Atollo
Objects and lamps, designed by Ludovica and Roberto Palomba for Ceramica Bosa, know how to reconcile minimalism with the versatility implicit in hand-worked material. The «Atollo» (atoll) collection in particular, available in white enamel or with a special silver decor (applied during the third firing) and hand-brushed finish (shown here), offers objects (flower holders, centerpieces, candlesticks) in grandiose thicknesses and dimensions, such as to make outright decor complements out of them. Sizes: vase Ø 14 cm, H 38 cm; vase lid Ø 28 cm, H 16 cm; centerpiece Ø 40 cm, H 9.5 cm.

Ludovica e Roberto Palomba Progettisti *Designers*
CERAMICA BOSA
Via Molini 44, 31030 Borso del Grappa (Treviso)
0423.56.14.83 **F** 0423.54.22.00

Acquasanta
I tavoli della serie «Acquasanta» (qui nella versione bassa) hanno piani costituiti da un pannello vetroso (vacuolizzato) colorato con superficie diseguale, frutto di una tecnologia originale. La struttura di sostegno è formata da tubolari in acciaio (a sezione quadrata) verniciati con polveri polimerizzate in forno, collegati al piano mediante speciali elementi in acciaio inossidabile che rendono il piano staticamente solidale alla struttura.

Acquasanta
Tables from the «Acquasanta» (holy water) series (shown here in the low version) have tops consisting of a colourful glassy panel (vacuolized) with an uneven surface, the fruit of an original breed of technology. The support structure is made up of tubulars in steel (with a square cross-section) spray-coated in the furnace with polymerized paints, connected to the top by means of special elements in stainless steel, which make the top statically one with the structure.

Pepe Tanzi Progettista *Designer*
ALBUM
Via Mosè Bianchi 14, 20052 Monza (Milano)
039.38.97.45 **F** 039.38.98.45

Figura
I tavolini della serie «Figura» sono costituiti da una griglia in angolare di metallo che ospita piccoli piani in cristallo colorato in pasta. L'utilizzatore sovrappone o accosta a piacere le lastre colorate, creando effetti cromatici sempre diversi. La posizione dei piani determina al tempo stesso anche differenti utilizzi. La struttura in metallo (spessore 5 mm) è trattata con vernici epossidiche. L'approccio decorativo/funzionale si risolve in un'innovativa interpretazione della tipologia.

Figura
End tables from the «Figura» (figure) series are made up of a grill in metal angular, which hosts small tops in paste-dyed plate glass. The user overlaps or combines the coloured sheets, as he likes, creating chromatic effects that are always different. The position of the tops determines widely varying uses at the same time. The structure in metal (thickness 5 mm) is treated with epoxy paints. The decorative/functional approach is solved with an innovative interpretation of the typology involved.

Souvenir
Il contorno tagliato a onda ricorda i bordi dentellati delle vecchie stampe fotografiche, un «Souvenir», come recita il nome di questa serie di specchi. L'immagine riflessa diventa così ritratto già nel suo farsi. Gli specchi «Souvenir» hanno bordi sagomati, sono acidati argentati, tagliati a getto d'acqua, disponibili in diverse misure e provvisti di attacchi verticali e orizzontali. Formati: 80x80 cm, 65x90 cm, 50x160 cm.

Souvenir
The wave-cut contours of the item are reminiscent of the toothed edges of old photographic prints, hence a «Souvenir», which is the name of this series of mirrors. The reflected image thus becomes a portrait, as soon as you look into one of them. «Souvenir» mirrors have shaped edges, are etched, silvered, cut with a jet of water, are available in various sizes and are supplied with vertical and horizontal attachments. Sizes: 80x80 cm, 65x90 cm, 50x160 cm.

Prospero Rasulo Progettista *Designer*
GLAS
Via Rivolta 6, 20050 Macherio (Milano)
039.20.10.251 **F** 039.20.10.595

Fabio Bortolani - Emilio Nanni Progettisti *Designers*
TONELLI
Via della Produzione 33/49, 61025 Montelabbate (PS)
0721.48.11.72 **F** 0721.48.12.91

FOTO STEFAN KIRCHNER

Vassoio rettangolare
Vassoio rettangolare in alluminio colorato a forno con resine epossidiche. Manici in legno di pero. Disponibile nei colori blu (90082 AZ) e grigio (90082 G). Dimensioni: 65x49x5H cm.

Rectangular tray
Rectangular tray in aluminum, oven-dyed with epoxy resins. Handles in pearwood. Available in blue (90082 AZ) and grey (90082 G). Dimensions: 65x49x5H cm.

Norman Foster Progettista *Designer*
OFFICINA ALESSI® - ALESSI
Via Privata Alessi 6, 28023 Crusinallo (Verbania)
0323.86.86.11 **F** 0323.64.16.05
E-mail: pub@alessi.it **http:** //www.alessi.it

Rossa
"Questa mia Produzione Privata l'ho fatta nascere perché […] c'è troppo spesso troppa distanza tra l'intimo mondo del progetto ed il disincantato mondo consumista della produzione, dell'uso e della distruzione. Mi è sempre rimasta ideale la condizione di 'creare e produrre' contemporaneamente e la realizzo oggi, […] trasformando il mio studio in una specie di bottega di artista rinascimentale". Sono parole di Michele De Lucchi e risalgono al 1990, quando ebbe inizio la collezione. Tra i prodotti più recenti, «Rossa», lampada a soffitto in tubo di vetro soffiato di Murano (Ø 30 cm, H 80 cm).

Rossa
"I gave birth to this, my Private Production, because […] there is often too great a distance between the intimate world of design and the disenchanted consumer world of production, use and distribution. My ideal has always been a situation of 'creating and producing' at the same time, and I am doing it today with the help of fine Italian artisans, transforming my studio into a sort of Renaissance artist's atelier". These words were uttered by Michele De Lucchi in 1990, when he started his collection. One of his most recent products – «Rossa» – is a ceiling lamp in blown Murano glass tubing (Ø 30 cm, H 80 cm).

Angelo Micheli Progettista *Designer*
PRODUZIONE PRIVATA
Via Pallavicino 31, 20145 Milano
02.43.00.83.02 **F** 02.43.00.82.22
E-mail: produzione-privata@segnalibro.com
http: //www.segnalibro.com/produzione-privata/
IN ITALIA: MODULAR
Via Molise 23, 40060 Osteria Grande (Bologna)
051.94.58.96 **F** 051.94.58.53
E-mail: modular@iol.it

Panka - Psiche
Una sedia, una panca e una specchiera sono i primi risultati della collaborazione dello Studio Ra.Ri. con Sintesi 2. La società friulana ha realizzato recentemente alcuni interessanti prodotti segnalati e premiati in più occasioni.
«Panka» ha una struttura angolare (4x4 cm, spessore 3 mm) verniciata effetto alluminio bucciato, il piano in nobilitato (140x36 cm, spessore 40 mm) con bordo finto multistrato. La panca è provvista di cuscini rivestiti in tessuto colore grigio antracite. Dimensioni: 140x40x39H cm.
La specchiera «Psiche» è dotata di cassetto (15x35 cm, profondità 30 cm) e viene proposta in tre finiture: verniciato bianco, effetto alluminiobucciato, nero antracite. Lo specchio misura 71x31 cm.

Panka - Psiche
A chair, a bench and a mirror are the first results of collaboration by Studio Ra.Ri. with Sintesi 2. The Friuli company recently created a number of intriguing products that been singled out and awarded prizes on several occasions.
«Panka» has an angular structure (4x4 cm, thickness 3 mm) painted with an orange-peel aluminum effect, the top being in particle board (140x36 cm, thickness 40 mm) with an imitation plywood border. The bench comes equipped with cushions covered with an anthracite grey fabric. Dimensions: 140x40x39H cm.
The «Psiche» (Psyche) mirror is equipped with a drawer (15x35 cm, depth 30 cm) and is being offered in three finishes – white paint, an orange-peel aluminum effect and coal black. The mirror measures 71x31 cm.

Studio Ra.Ri. Progettista *Designer*
Sintesi 2
Zona Industriale Cosa, 33097 Spilimbergo (PN)
0427.31.39 **F** 0427.40.077

Wing-Sistem
Componibilità e versatilità sono le caratteristiche salienti di «Wing-Sistem», un sistema di mensole in profili aggregabili di alluminio estruso, la cui leggerezza formale nasconde in realtà una grande resistenza meccanica e un'estrema facilità di montaggio. Gli accessori (contenitori, cassettiere sospese…) e le dotazioni tecniche (per esempio, l'impianto elettrico integrato) ne fanno un sistema adatto anche all'ufficio (o al contract) oltre che ai vari ambienti della casa. Il prodotto, così come il tavolo «Take away» dello stesso progettista, ha avuto la menzione d'onore alla XVIII edizione del Premio Compasso d'Oro.

Wing-Sistem
«Wing-Sistem», a system of shelves with combinable profiles in aluminum extrusion, vaunts its sectional propensities and versatility as its most outstanding assets. Its formal lightness actually conceals terrific mechanical resistance and extreme ease of assembly. Accessories (case pieces, wall drawer pedestals...) and technical equipment (a built-in electric system, for example) make it a system that's as suitable for the office (or contract sector) as for the various rooms in a home. The product, like the «Take away» table by the same designer, received honourable mention at the XVIIIth Compasso d'Oro awards ceremony.

Dario Enrico Taurian Progettista *Designer*
Openhouse
Via Dalmazia 24, 31045 Motta di Livenza (Treviso)
0422.76.89.63 **F** 0422.76.51.48

Al Planet: Al Planet Kappa
Nato per dare risposte innovative sia in termini di uso dei materiali sia di fruizione, il sistema «Al Planet» è divenuto un progetto articolato suscettibile di vari sviluppi. «Al Planet Kappa», specifico per lo spazio cucina, e «Al Planet Case» ne sono due esempi. Entrambi utilizzano speciali pannelli alveolari (costituiti da una struttura a nido d'ape di alluminio rivestita da fogli di alluminio preverniciati, piegati e giuntati) per costruire contenitori di nuova concezione (brevettati), adatti ai diversi ambienti, la cucina in questo caso. Caratteristiche: leggerezza, resistenza, pulizia, atossicità, impermeabilità, riciclabilità…

Al Planet: Al Planet Kappa
Born to come up with innovative responses in terms of both materials and usability, the «Al Planet» system has become an elaborately architected project capable of developing in various ways. «Al Planet Kappa», made specifically for the kitchen space, and «Al Planet Case» are two examples. Both make use of special honeycombed panels (consisting of a beehive structure in aluminum clad with aluminum foil, pre-varnished, bent and jointed) to build case pieces based on a new conception (patented), suited to various surroundings – the kitchen in this case. Characteristics: lightness, resistance, cleanliness, atoxicity, waterproofness, recyclability...

Cidue®
Via Castelletto 13, Palaz. Zironda, 36016 Thiene (VI)
Stabilimento: Via Lago di Costanza 25
36015 Schio (Vicenza)
0445.59.52.00 **F** 0445.59.52.90

Collezione Doppio Decimetro: Title untitled
Il design come strumento per riorganizzare una realtà produttiva territoriale frammentaria, il design come possibilità di superamento dei confini regionale e nazionale: con questi presupposti, l'Esa, Ente per lo sviluppo dell'artigianato friulano, ha affidato a Doppiodecimetro Design (studio fondato e guidato da Stefano Pilosio) il compito di ripensare alcuni oggetti conformi alle tipologie produttive regionali, dando loro una nuova veste stilistica. Un esempio? «Title untitled», sottopentola in fusione di alluminio su stampo a sabbia, spazzolato lucido solo sul lato superiore. Dimensioni: 25x25x2H cm oppure 15x15x1H cm.

Doppio Decimetro collection: Title untitled
Design as a tool for reorganizing a fragmentary territorial productive reality, design as an option for hurdling regional and national confines. Based on these suppositions, Esa, a body for the development of Friuli handicrafts, has given Doppiodecimetro Design (a studio founded and guided by Stefano Pilosio) the job of reconceiving a number of items that conform to regional productive typologies by giving them new stylistic attire. Examples? «Title untitled», a pot mat in aluminum casting on a sand mould, brushed to a high gloss only on its upper side. Dimensions: 25x25x2H cm, 15x15x1H cm.

Davide Carlesi Progettista *Designer*
Esa - Ente per lo Sviluppo dell'Artigianato del Friuli Venezia Giulia
Via Uccellis 12/f, 33100 Udine
0432.59.34.21 **F** 0432.59.34.50
http: //www.regione.fvg.it/artigia.htm

Erba
Come fili d'erba che spuntano dal terreno formando un tenero prato, i tondini in alluminio anodizzato escono da una base metallica e danno origine a oggetti la cui semplicità è ridotta a puro segno. L'essenzialità è dunque la caratteristica saliente della collezione «Erba», di cui fanno parte due fruttiere e un paniere.

Erba
Like blades of grass thrusting through fertile terrain to form a wave-swept meadow, tie rods in anodized aluminum lunge from a metal base, giving rise to objects whose simplicity has whittled them down to signs, pure and simple. Essentialness is therefore the outstanding feature of the «Erba» (grass) collection, whose members include a pair of fruit bowls and a bread basket.

Giorgio Cugliari Progettista *Designer*
KNI - Distribuito da Time 2000
Via per Alzate 7, 23063 Cantù (Como)
031.70.45.20 **F** 031 - 71.39.35

Drop
Una spirale in lastra satinata di metacrilato flessibile avvolge e contiene gli ombrelli. È questa la caratteristica saliente di «Drop», portaombrelli con struttura reggente in metallo (protetto da vernice epossidica color alluminio) a base larga e con fondello circolare raccogliacqua. La lavorazione dei vari componenti è eseguita a mano e con taglio laser. La spirale in metacrilato è disponibile nei colori blu e bianco. Dimensioni: Ø 44 cm, H 57 cm.

Drop
A spiral in a silked sheet of flexible metacrylate wraps itself around umbrellas, keeping them out of sight. This is the most striking characteristic of «Drop», an umbrella stand with a bearing structure in metal (protected by aluminum-coloured epoxy paint), with a broad base and drip-collecting circular bottom. The metacrylate spiral comes in blue and white. Dimensions: diam. 44 cm, H 57 cm.

Alberto Marangoni Progettista *Designer*
Rede Guzzini
Via le Grazie 31, 62019 Recanati (Macerata)
071.75.73.484 **F** 071.75.74.246

Helsinki 1998
Grazie ai numerosi accessori e alle nuove dimensioni disponibili, i tavoli dell serie «Helsinki» si prestano a essere utilizzati nelle diverse aree della casa e dell'ufficio, trasformandosi in carrelli ed elementi attrezzati per i più svariati utilizzi. Struttura portante, piani estraibili e cassetti sono in metallo grigio titanio; i piani top sono in metallo grigio titanio oppure in faggio evaporato o legno tinto scuro. I vassoi e il tagliere del carrello per cucina, come quello qui illustrato (52x52x100H cm), sono in faggio.

Helsinki 1998
Thanks to numerous accessories and new dimensions, tables from the «Helsinki» series lend themselves to being used in various areas in both home and office, metamorphosing into trolleys and elements equipped for the widest range of uses. Bearing structure, pull-out tops and drawers are in titanium-grey metal. Tops are in titanium-grey metal or steam-treated beechwood or a wood in a dark stain. Trays and kitchen-trolley cutting board, like the one illustrated here (52x52x100H cm), are in beechwood.

Caronni/Bonanomi Progettisti *Designers*
Desalto - Divisione di Oma
Via per Montesolaro, C.P. 94, 22063 Cantù (Como)
031.70.04.81 **F** 031.70.01.12

The New-Work Panels
Realizzati in materiali ignifughi e riciclabili, i pannelli «The New-Work Panels» sono elementi costruttivi e decorativi, componibili fra loro modularmente, con i quali si possono suddividere gli spazi di lavoro, espositivi o domestici. Effimere o permanenti, le partizioni costruite con questi pannelli si montano e smontano con estrema facilità, secondo varie angolature. Sono disponibili diversi tipi di pannello, in più misure e finiture, ciascuno costruito a partire da un telaio tubolare. Tutti i pannelli sono accoppiabili tra loro, come nella configurazione qui illustrata, ottenuta con pannelli doppi collegati da elementi angolari a 180°.

The New-Work Panels
Made of fire-resistant and recyclable materials, «The New-Work Panels» are constructive and decorative elements, sectional due to their modular character, and capable of dividing up work, exhibitional or domestic spaces. Whether ephemeral or permanent, partitions built with these panels can be assembled and demounted with extreme ease, in accordance with different angulations. Panels come in various types, sizes and finishes, each created by starting with a tubular framework. All panels can be coupled, as in the configuration shown here, achieved with double panels connected by 180° corner elements.

D'Urbino, Lomazzi + De Pas, D'Urbino, Lomazzi - Carlo Poggio Progettisti *Designers*
Orezero® - Divisione di Quattrocchio
Via Isonzo 51, 15100 Alessandria
0131.44.53.61 **F** 0131.68.745
E-mail: info@zerodisegno.it
http: //www.zerodisegno.it

Glo
La collezione «Glo» proposta da Yalos Casa Murano comprende oggetti in vetro di Murano, realizzati con tecniche e in forme inconsuete per questo materiale. Ne fanno parte due alzate portafrutta in vetro di Murano a tre strati, disponibili nei colori arancio, acquamare e bianco. La forma conica ospita al suo interno una porzione di sfera con il compito di accogliere e sollevare il contenuto.

Glo
The «Glo» collection offered by Yalos Casa Murano includes objects in Murano glass, made with techniques and in shapes that are unusual for this material. Members are two fruit-stands with three layers, available in orange, aquamarine and white. Its conical form hosts a spherical portion that has the job of housing and raising the contents of the item.

Giorgio Cugliari Progettista *Designer*
Yalos by Effetre International
Fondamenta Manin 5/A, 30141 Murano (Venezia)
041.73.93.18 **F** 041.73.64.54

Tramonto in Laguna
Vasi ovali in cristallo di Murano in pasta con applicazione di murrine e fili eseguiti a caldo. I colori (arancio, giallo, rosso) sono quelli che accendono il cielo lagunare al tramonto. I vasi «Tramonto in Laguna» sono datati, firmati e numerati 1/100.

Tramonto in Laguna
Oval vases in Murano glass in paste with an application of hot-executed murrhines and threads. Colours used (orange, yellow and red) are the ones that set the sky over the lagoon on fire at sunset. «Tramonto in Laguna» (Sunset over the lagoon) vases are dated, signed and numbered 1/100.

Carlo Moretti Progettista *Designer*
Carlo Moretti
Fondamenta Manin 3, 30141 Murano (Venezia)
041.73.65.88 **F** 041.73.62.82

Gessati - Zucche
Il vaso (Ø 18 cm, H 29,5 cm) e la ciotola (Ø 23 cm, H 14 cm) della serie «Gessati» giocano sui contrasti interno/esterno, lucido/opaco e sugli effetti di colore diversificati. Sono proposti in una sola variante cromatica.
Di chiara ispirazione naturale, i vasi «Zucche» sono disponibili in due dimensioni (Ø 19 cm, H 29 cm - Ø 20 cm, H 36 cm) e in due varianti: il vaso arancio con rigature marroni è opaco, mentre quello marrone a righine arancio è lucido.

Gessati - Zucche
Vase (Ø 18 cm, H 29.5 cm) and bowl (Ø 23 cm, H 14 cm) from the «Gessati» (striped item) get their effects from inner/outer glossy/dull and diversified colour contrasts. They are being offered in a single chromatic variant.
Clearly inspired by nature, «Zucche» (pumpkins) vases come in two dimensions (Ø 19 cm, H 29 cm - Ø 20 cm, H 36 cm) and two variants. The orange vase with brown streaks is opaque, while the brown one with orange streaks is glossy.

Salviati Progettista *Designer*
Salviati - Venezia 1859
Campo S. Angelo, S. Marco 3831, 30124 Venezia
041.52.07.075 **F** 041.52.07.315

Champagne Caprices
C'è sempre un buon motivo per festeggiare bevendo champagne, ancor di più se si usano splendidi flûtes come quelli della serie «Champagne Caprices», sei calici in cristallo purissimo da collezionare.
Ognuno di essi infatti si differenzia per il decoro sviluppato lungo il gambo (un nastro, un gambo di rosa con le spine…), mentre è comune a tutti la paraison svasata e la forma slanciata.

Champagne Caprices
There is always a good reason for celebrating something by drinking champagne, and even more so if you do it with magnificent flûtes from the «Champagne Caprices» series – six collector's item goblets in extra-pure crystal. Each of them, in fact, differs from the others in the decoration it bears along its stem (a ribbon, the stem of a rose with thorns etc), while common to all is their flairing look and soaring form.

Michael Boehm Progettista *Designer*
Rosenthal Studio-Linie
in Italia: Rosenthal Italia
Via Raffaele Rubattino 4, 20134 Milano
02.21.52.241 **F** 02.21.53.182

FOTO JOSE ALTUNA

Tormaline
Lampada da soffitto in vetro soffiato modellato a mano trasparente con inserti di murrine multicolore; la montatura è realizzata in nickel satinato. «Tormaline» sospensione esiste in due misure: diametro 17 cm (predisposta per una lampadina alogena da 100W E14) e diametro 24 cm (1x100W E27 alogena).

Tormaline
Ceiling lamp in transparent, hand-shaped blown glass with multicoloured murrhine inlays. The mounting is made of silked nickel. «Tormaline» (tourmaline) suspension comes in two sizes – diameter 17 cm (designed to take a 100W E14 halogen lamp) and diameter 24 cm (1x100W E27 halogen lamp).

La Murrina
Via Isonzo 11, 22078 Turate (Como)
02.96.75.01.17 **F** 02.96.75.00.81

Collezione Maori
La collezione «Maori» nasce come sintesi e omaggio ai linguaggi 'meticci' propri di questo scorcio di fine secolo. La tecnica impiegata è una tripla incamiciatura in vetro di Murano, soffiata a bocca e in seguito 'scolpita' e nastrata manualmente alle mole. Ogni pezzo, data la particolare difficoltà di lavorazione, è unico, numerato, firmato e datato.

Maori collection
The «Maori» collection was born as a synthesis of and tribute to "cross-bred" languages in this end-of-century slice of time. The technique used is a triple coating in Murano glass, mouth-blown and then 'sculpted' and banded with grinding wheels. Each piece, given the particular difficulty involved in processing it, is unique, numbered, signed and dated.

Marcello Panza Progettista *Designer*
Arcade
Show-room: Via Goethe 2, 39100 Bolzano
0471.97.75.13 **F** 0471.97.75.92

Pathos
Da usare come fotoforo o come vaso, «Pathos» è realizzato in vetro di Murano soffiato e battuto a mano. Colore: rosso rubino. Dimensioni: diametro 13 cm circa, altezza 16 cm circa.

Pathos
Used as either a lighting unit or vase, «Pathos» is made of hand-hammered blown Murano glass in a ruby-red tone. Dimensions: diameter roughly 13 cm, height approximately 16 cm.

Ermanno Rocchi - Massimo Crema - Massimo Gasparini Progettisti *Designers*
Il Melograno Blu
Via Decima 1/b, 35010 Massanzago (Padova)
049.93.60.262 **F** 049.93.64.056
E-mail: melograno@btech.net

FOTO MOSCHENI - LORENZI

Talismani
Si tengono in tasca oppure si appendono al collo come gioielli, per tenere lontani gli spiriti cattivi. Sono i «Talismani», oggetti in vetro di Murano lavorati uno per uno con le preziose tecniche della molatura a mano dei maestri muranesi. I loro nomi sono semplici e tuttavia evocativi di colori e forme (Sole, Mare, Aria, Luna, Goccia, Cuore, Luce, Lago, Cielo, Notte); la molatura ne esalta le trasparenze e i giochi cromatici, sottolineati da tagli, bolle, inclusioni. Con questi pendenti, Venini apre un nuovo percorso di ricerca, mantenendo fede alla propria missione originale: combinare la migliore esperienza delle fornaci muranesi con il design contemporaneo.

Talismani
You can hang them around your neck like jewelry or put them in your pocket, to keep bad spirits away. They're «Talismani» (talismans), worked in Murano glass, one by one, with sophisticated hand-grinding techniques developed by Muranese masters. Their names are simple and yet evoke the poetry of colours and forms (Sun, Sea, Air, Moon, Raindrop, Heart, Light, Lake and Night). Grinding enhances their transparencies and chromatic effects, highlighted by cuts, bubbles and inclusions. Venini has opened a whole new approach to research with these pendants, while keeping faith with its original mission – to combine the seasoned experience of Muranese kilns with the freshness of contemporary design.

Giorgio Vigna Progettista Designer
Venini
Fondamenta Vetrai 50, 30141 Murano (Venezia)
041.73.99.55 **F** 041.73.93.69
E-mail: venini@venini.it **http:** //www.venini.it

Collezione Evoluzioni: candelieri
La collezione «Evoluzioni», coordinata da Lapo Binazzi, comprende per ora 53 oggetti in argento creati da designer di varia formazione. Alcuni utili altri semplicemente ludici, gli oggetti della collezione, che si innesta in una tradizione di maestri argentieri che risale al 1902, propongono tipologie consolidate o del tutto nuove – come il «Cucchiaino sonoro» e lo «Strumento del piacere», disegnati da Mosconi e Montebello. Qui sono proposti un candeliere minimalista a forma di traliccio, disegnato da Marco Zanini, e uno dal profilo umano, progettato da Claudia Bellini. La materia: argento 925.

Evoluzioni collection: candelabra
The «Evoluzioni» (evolutions) collection, coordinated by Lapo Binazzi, encompasses, as of now, 53 objects in silver created by designers from various backgrounds. Some are useful, while others are fun, but all are an integral part of a master silversmiths' tradition that dates back to 1902. They offer typologies that are consolidated or brand new – like «Cucchiaino sonoro» (sonorous teaspoon) and «Strumento del piacere» (pleasure tool), designed by Mosconi and Montebello. Shown here are a minimalist candlestick shaped like a trellis, designed by Marco Zanini, and one with a human profile, designed by Claudia Bellini. Material: 925 silver.

Marco Zanini - Claudia Bellini
Progettisti *Designers*
Pampaloni - Argentieri dal 1902
Via del Gelsomino 99, 50125 Firenze
055.23.20.523 **F** 055.23.21.277

FOTO EMILIO TREMOLADA

Pierre - Perigot - Perrault
Il chiaro e lo scuro, il semplice e il manierato, il primordiale e il raffinato: tutto è possibile nell'universo Driade Follies, come si può vedere anche in altre pagine di questo servizio. Qui sono illustrate tre estrose creazioni di Borek Sipek, realizzate in vetro di Boemia. Il vaso «Pierre» (Ø 17 cm, H 66,5 cm), è parte di colore rosso e parte trasparente ed è ornato di sinuose foglie in vetro verde e incolore; «Perigot» (Ø 11,5 cm, H 71 cm) è costituito di due coni contrapposti di colore rosso con interposta una sfera trasparente; «Perrault» (larghezza 23 cm, profondità 11, 5 cm, altezza 46,5 cm) ha la parte inferiore trasparente e quella superiore in vetro blu cobalto, con anse in vetro trasparente.

Pierre - Perigot - Perrault
The light and the dark, the simple and the mannered or the primordial and the refined. All of them are possible in the Driade Follies universe, as you can see elsewhere in this magazine. Illustrated here are three extrovertive creations by Borek Sipek, made of Bohemian glass. The «Pierre» vase (Ø 17 cm, H 66.5 cm), is part red and part transparent and adorned with sinuous leaves in pale green or colourless glass. «Perigot» (Ø 11.5 cm, H 71 cm) is made up of a pair of facing red cones with a transparent ball between them. «Perrault» (width 23 cm, depth 11.5 cm, height 46.5 cm) is transparent in its lower part and in cobalt blue glass in its upper one, with handles in transparent glass.

Borek Sipek Progettista *Designer*
Driade Follies
Via Padana Inferiore 12
29012 Fossadello di Caorso (Piacenza)
0523 - 81.86.50 **F** 0523 - 82.26.28

Anelli
Prodotti in cristallo bianco o colorato (ambra, rosso, blu chiaro, blu scuro, viola e verde), i bicchieri e i calici della serie «Anelli» si caratterizzano per il taglio ad anelli inciso sulla superficie, che ne esalta le forme capaci ed eleganti. La società Colle Cristalleria fa parte del gruppo Bormioli Rocco.

Anelli
Products in white or colourful (amber, red, light blue, dark blue, violet and green) glass, drinking glasses and goblets from the «Anelli» (rings) series are characterized by their ring-shaped surface engravings, which spotlight their roomy and elegant forms. The Colle Cristalleria company is a member of the Bormioli Rocco group.

Colle Cristalleria
Loc. S. Marziale, 53034 Colle Val d'Elsa (Siena)
0577.90.97.11 **F** 0577.92.94.74

ABC - Arabia Basic Ceramics
Con le ciotole squadrate della serie «ABC», Arabia – la manifattura di porcellane fondata nel 1873 che ha avuto tra i suoi collaboratori Kaj Frank – detta un nuovo alfabeto per la preparazione della tavola. Due forme base e tre colori (giallo, blu cobalto e bianco) possono originare un'infinità di composizioni e ospitare i più diversi cibi, dal giapponese sushi ai tapas spagnoli. Le ciotole sono realizzate in vitro porcellana di alta qualità Arabia, un materiale che può stare in freezer come nel forno a microonde.

ABC - Arabia Basic Ceramics
With square bowls from the «ABC» seris – the porcelain factory founded in 1873, which had Kaj Frank as one of its collaborators – came up with a new alphabet for table decoration. Two basic shapes and three shades (yellow, cobalt blue and white) give birth to an infinite number of compositions and host the widest variety of foods, from Japanese sushi to Spanish tapas. The bowls are made of Arabia high-quality vitro porcelain, a material that is equally at home in freezer or microwave.

Pekka Harni Progettista *Designer*
ARABIA FINLAND - HACKMAN DESIGNOR OY AB
Hämeentie 135/PO. Box 130, FIN-00561 Helsinki
+358-204 - 39.11 **F** +358-204 - 39.51.60
IN ITALIA: SEAMBE
Via dei Gracchi 30, 20146 Milano
02.48.00.57.98 **F** 02.48.00.66.97

Julienne
Bastano pochi tratti di colore a trasformare un umile portavaso in terracotta in un oggetto che impreziosisce la più modesta pianta? Certo che sì, come accade per «Julienne», un portavaso in terracotta a forma di tronco di piramide a base quadrata (12,5 cm di lato, altezza 21 cm), decorato con un graticcio fatto di grosse pennellate. Il suo prezzo è perfettamente in linea con le politiche commerciali Ikea.

Julienne
Is it true that all you need are a few slashes of colour to change a humble vase holder into an item that enriches the simplest cactus? Oh yes, as was the case for «Julienne», a vase holder in terra cotta, shaped like a truncated pyramid with a square base (12.5 cm down one side, height 21 cm), decorated with a grating limned with broad brush strokes. Its price is scrupulously in line with Ikea's business policies.

IKEA® ITALIA
Strada Provinciale 208 n.3, 20061 Carugate (MI)
02.92.92.71 **F** 02.92.92.72.80
http: //www.ikeaair.com **http:** //www.ikea.it

Celadon
Nella collezione Habitat autunno/inverno '98, il tecnologico si traveste da artigianale, il minimalismo si tinge di etnico. Qui sono illustrati due vasi della collezione «Celadon», in ceramica smaltata con lavorazione craquelé. Il vaso panciuto è alto 25 cm, l'altro 40 cm.
Habitat ha da poco predisposto un Catalogo Ufficio, nel quale sono raccolte tutte le proposte riguardanti mobili, accessori e complementi per arredare gli ambienti di lavoro, domestici e non.

Celadon
In Habitat's fall/winter '98 collection, technology cross-dresses as handcraftsmanship, minimalism being tinged with ethnic influences. Shown here are two vases from the «Celadon» collection, in enameled ceramics with craquelé workmanship. The rounded vase is 25 cm high, while the other is 40 cm in height.
Habitat has just gotten out an Office Catalogue, a compendium of all the company's offers regarding furniture and accessories for furnishing workplaces, whether at home or elsewhere.

HABITAT ITALIA
Via Ripamonti 89, 20139 Milano
F 02.57.45.92.37 **Numero verde:** 167 - 33.72.34
http: //www.habitat.it
http: //www.habitat.international.com

Nouvelle Cuisine: Espresso
Tazzine, vassoi, piatti, mestoli, cucchiai… reinventati nella destinazione d'uso diventano oggetti d'arredo originali e venati di umorismo: è questo lo spirito della collezione «Nouvelle Cuisine» proposta da Taffetà. Ne fa parte anche «Espresso», una lampada da comodino a forma di tazzina da caffè, realizzata in materiale plastico nei colori giallo e verde acqua. Dotata di lampada a incandescenza da 60 W, è disponibile anche nella versione da terra su stelo in acciaio. Dimensioni: Ø 11 cm, H 10/112 cm. Taffetà è il distributore italiano di Inflate.

Nouvelle Cuisine: Expresso
Coffee cups, trays, plates, ladles, soup spoons etc., reinvented in the ways they're used, have turned into original decor objects with a vein of wit running through them. This the spirit of the «Nouvelle Cuisine» (new kitchen) offered by Taffetà. A member is «Expresso», a bedside table lamp shaped like a coffee cup made of plastic in shades of yellow and green. Equipped with a 60W incandescent bulb, it also comes in a floor version on a steel stand. Dimensions: Ø 11 cm, H 10/112 cm. Taffetà is the Italian distributor for Inflate.

Giovanni Cortinovis Progettista *Designer*
TAFFETÀ - DI GIOVANNI CORTINOVIS & C.
Largo delle Grazie 7, 33100 Udine
0432.22.91.26 **F** 0432.29.60.35
E-mail: taffeta@tin.it

Boccali in ceramica
Dal 1996 l'E.S.A., Ente per lo sviluppo dell'Artigianato del Friuli Venezia Giulia costituito nel 1965, patrocina progetti mirati al rinnovo e alla riqualificazione della produzione artigianale. I primi risultati riguardano oggetti in mosaico e in ceramica, sviluppati sotto la direzione artistica di Ugo La Pietra con la collaborazione di Paolo Coretti. Qui sono illustrati alcuni pezzi della collezione «Boccali in ceramica» per vino: il boccale «Free-ûl», di Paolo Coretti per Ceramica Artistica Pezzetta, una caraffa di Ugo La Pietra per La Fornacina e il boccale «Quadriverso» *(in alto a sinistra)*, di Andrea Pellicani per Ceramiche Fabbro Arturo.

Boccali in ceramica
*E.S.A., a body for the development of handcraftsmanship in Friuli Venezia Giulia, formed in 1965, has been sponsoring projects aimed at updating and requalifying their handcrafted products since 1996. The first results had to do with objects in mosaics and ceramics, developed under the direction of Ugo La Pietra with Paolo Coretti's collaboration. Illustrated here are several pieces from the «Boccali in ceramica» (ceramic mugs) wine collection. The «Free-ûl» by Paolo Coretti for Ceramica Artistica Pezzetta, a carafe by Ugo La Pietra for La Fornacina and the «Quadriverso» (four-way) mug (*top left*), by Andrea Pellicani for Ceramiche Fabbro Arturo.*

Ugo La Pietra con Paolo Coretti
Progettista *Designer*
E.S.A. - ENTE PER LO SVILUPPO DELL'ARTIGIANATO DEL FRIULI VENEZIA GIULIA
Via Uccellis 12/f, 33100 Udine
0432.59.31 **F** 0432.59.35.14

Collezione Air-Line: Totem - Stone
Uno da appendere, «Totem», l'altro da appoggiare, «Stone»: sono evaporatori, una tipologia di oggetti che è diventata campo di sperimentazione per la fantasia dei progettisti. «Totem» presenta una serie di prismi con le facce decorate da graffiti in rilievo che 'svelano' lo smalto verde pastello creando piacevoli cromatismi. «Stone», evaporatore d'appoggio ideale per i termoventilconvettori, ricorda un sasso levigato dalle onde del mare; la particolare finitura è ottenuta con processi di 'salatura'.

Air-Line collection: Totem - Stone
One you can hang up, «Totem», and the other you can stand up, «Stone», are both humidifiers, a typology of items that has become a fertile field of experimentation for designers' fantasy. «Totem» features a series of prisms with facets decorated with raised graffiti that 'unveil' pastel green enamel, thus creating pleasing chromatic effects. «Stone», a stand-up humidifier, ideal for fan coils, brings to mind a pebble tossed by ocean waves. The unusual finish is achieved with 'salting' processes.

Germana Persi (Totem) **-Franco Bucci** (Stone)
Progettisti *Designers*
LP BUCCI® - LABORATORIO PESARO
Via della Produzione 94, 61025 Montelabbate (PS)
0721.48.11.88 **F** 0721.48.14.54

Janus
"Quando la forma sorpassa la fantasia": così si apre il catalogo della collezione Rokus Gifts, nella quale sono raccolti oggetti per la tavola e da regalo, sedie e complementi d'arredo, opere grafiche ed editoriali. I bicchieri «Janus», come già dice il loro nome, hanno una doppia personalità ma anche un doppio utilizzo. Diritti o capovolti servono comunque per bere: bevande fresche dalla parte in vetro trasparente, bevande calde dalla parte più spessa e colorata (il basamento è cavo e serve da tazza una volta capovolto il bicchiere). Altezza 14 cm.

Janus
"When form outstrips fantasy". This is what you see when you open the Rokus Gifts collection catalogue. Within you find objects for the table, gift items, chairs and interior decor complements, graphic works and editorial ones. «Janus» drinking glasses, as their name tells you, boast both a dual personality and dual use. Whether upright or upside down, they can always be drunk from – cool drinks from the transparent glass side and hot ones from the thicker and more colourful one (base is hollow and can be used as a cup, once the glass has been upturned). Height 14 cm.

Boris Podrecca Progettista *Designer*
ROKUS GIFTS- ROKUS PUBLISHING HOUSE LTD
Studence 2a, Castle Fuzine, 1260 Ljubljana (Slovenia)
+386-61 - 14.09.799 **F** +386-61 - 14.00.277
E-mail: rokus@rokus.com **http:** //www.plecnik.com

Handle With Care: Serviti per la notte - Su
La collezione «Handle With Care», coordinata dallo Studio Sottsass Associati comprende oggetti in vetro serigrafato dai decori innovativi. Le forme possono anche non esserlo: è il caso del set da comodino (bottiglia con bicchiere) «Serviti per la notte», design Paolo Smorti/ Studio Sottsass, in vetro trasparente soffiato a bocca, qui nei decori «Dots» (design Nathalie Jan) e «Ruya» (design Defne Koz); e dei vasi «Su» (design Defne Koz), in vetro doppio spessore soffiato a bocca, appartenenti alla serie «Vasi cilindrici». Per entrambi il decoro è eseguito in serigrafia manuale con argento 980/1000.

Handle with Care; Serviti per la notte - Su
The «Handle with Care» collection, coordinated by Studio Sottsass Associates encompasses objects in silkscreened glass with innovative decorations. The forms may not be innovative. This, in fact, is true in the case of the «Serviti per la notte» (for nighttime use) bedside-table set of bottle and glass, designed by Paolo Smorti/Studio Sottsass, in mouth-blown transparent glass, shown here in «Dots» (design by Nathalie Jan) and «Ruya» decorations (designed by Defne Koz). It's also true of «Su» vases (designed by Defne Koz) in mouth-blown glass with a double thickness from the «Vasi cilindrici» (cylindrical vases) series. The decoration for both is done in manual silkscreen with 980/1000 silver.

Studio Sottsass Associati Progettista *Designer*
HWC - EGIZIA
Località Fosci 22, 53036 Poggibonsi (Siena)
0577.98.80.00 **F** 0577.98.80.19
E-mail: egizia@egizia.it **http:** //www.egizia.it

FOTO MARKKU ALATALO

Uuma - Natal
Tra le varie iniziative per celebrare il centenario della nascita di Alvar Aalto, littala, produttrice dei suoi vetri, ha dato a dieci studenti dell'Università di Arte e Design di Helsinki (UIAH) l'opportunità di progettare degli oggetti in vetro in stretta collaborazione con Markku Salo, uno dei designer dell'azienda. Dopo due anni di lavoro, due progetti sono divenuti prodotti: «Uuma», bicchieri a gambo cavo, con i contorni tipici del calice da vino (in due misure: 28 e 38 cl); e «Natal», vasi in vetro soffiato a mano, formati da un vaso grande (245 o 370 mm) in vetro trasparente e da uno più piccolo (da infilare nell'altro) in vetro colorato.

Uuma - Natal
One of the various initiatives being staged to celebrate the centennial of the birth of Alvar Aalto, littala, which produces his glass works, has given ten students at the University of Art and Design in Helsinki (UIAH) an opportunity to design a number of objects in glass in close collaboration with Markku Salo, one of the company's designers. After a couple of years of work, two designs have blossomed into products. «Uuma», glasses with hollow stems, vaunt contours typical of wine goblets (in two sizes – 28 and 38 centiliters). «Natal», vases in hand-blown glass, come in a large size (245 or 370 mm) in transparent glass and a smaller one (to be fitted into the other one) in coloured glass.

Irina Viippola (Uuma) **Naathalie Lahdenmäki** (Natal)
Progettisti *Designers*
IITTALA FINLAND - HACKMAN DESIGNOR OY AB
Hämeentie 135, FIN-00560 Helsinki (Finlandia)
+358-204 - 39.11 **F** +358-204 - 39.51.60
IN ITALIA: SEAMBE
Via dei Gracchi 30, 20146 Milano
02.48.00.57.98 **F** 02.48.00.66.97

Tric
Che sia una colazione veloce, un ricco breakfast o pranzo di più portate, «Tric» ha tutto quanto serve a imbandire una tavola con la massima funzionalità, altrettanto gusto… e allegria. Ci sono tazze per ogni esigenza, mentre un unico piattino (garantito anti tremolii) si sposa con tutte, anche quando vengono sovrapposte. Unici per forma e funzione i coperchi salva aroma in plastica trasparente o blu: sigillano (sotto vuoto) ogni tipo di ciotola (in porcellana, vetro o plastica), mantenendo fresco e intatto il loro contenuto in frigorifero, sulla tavola, nel cestino da pic nic, nel forno a microonde. Altrettanto interessante il «Tric Drink-box», un contenitore su misura per i cartoni da un litro (latte, succhi di frutta…): passa direttamente dal frigorifero alla tavola, elegante e funzionale (si chiude per salvaguardare il contenuto). Tutto in «Tric» è fatto per essere portato in tavola, perfino il cola verdura in acciaio inossidabile. Tra gli accessori in porcellana c'è anche il portatovagliolo da usare come portauovo… Che siano in porcellana, in vetro soffiato, in acciaio inossidabile o in plastica, tutti gli oggetti «Tric» sono lavabili in lavastoviglie.

Tric
Whether fast breakfast, Lucullan brunch or many-course dinner, «Tric» has what it takes to imbue a table with the ultimate in functional prowess, taste and... fun. There are cups for every need, while a single dish (guaranteed against tremors) goes with everything, even when items are overlapped. Unique in form and function, aroma-saving lids come in transparent or blue plastic. Bowls of all types (porcelain, glass or plastic) are vacuum-sealed to keep their contents fresh and intact in the refrigerator, on the table, in the picnic basket and in microwave ovens. Just as intriging is the «Tric Drink-box», a case piece made to order for quart cartons of milk, fruit juice etc., which is taken directly from fridge to table in all its functional elegance (it closes to safeguard its contents). Everything in «Tric» is made to be brought to the table, even the vegetable colander in stainless steel. One of the accessories in porcelain is a napkin ring that can be used as an egg cup. Whether in porcelain, blown glass, stainless steel or plastic, all «Tric» items are washable in the dishwasher.

Sieger Design Progettista *Designer*
ARZBERG GERMANY
EINE MARKE DER WINTERLING PORZELLAN AG
Schützenstraße 2-4
D-95158 Kirchenlamitz (Germania)
+49-9285 - 840 **F** +49-9285 - 84.122

Nordika
«Nordika» è un sistema di pannelli divisori attrezzabili con accessori pensili. La struttura verticale è in alluminio (nelle finiture alluminio naturale, noce, ciliegio, laccato bianco); i pannelli orizzontali sono in cristallo temprato di sicurezza (vetro satinato nuvola o acidato), disponibili in tre larghezze (60 - 95 - 130 cm) e realizzati su misura in altezza (da un minimo di 214 cm a un massimo di 298 cm). Puntali regolabili in alluminio assicurano il fissaggio a pavimento e soffitto. Gli accessori sono posizionati all'altezza desiderata mediante un originale sistema a incastro fra vetro e vetro.

Nordika
«Nordika» is a system of partitions that can be equipped with wall accessories. Vertical structure is in aluminum (in natural aluminum, walnut, cherry and white lacquer finishes). Horizontal panels are in toughened safety glass (cloud-silked or etched glass), available in three widths (60 - 95 - 130 cm) and custommade in height (from a minimum of 214 cm to a maximum of 298 cm). Height-adjustable ferrules in aluminum make sure items stay anchored to floor and ceiling. Accessories are positioned at the desired height by means of an original dovetailing system between glass panels.

Giuseppe Bavuso Progettista *Designer*
RIMADESIO
Via Tagliabue 91, 20033 Desio (Milano)
0362.62.24.33
Uffici: Via S. Di Giacomo 12, 20035 Lissone (MI)
039.46.48.01 **F** 039.46.54.77
http: www.rimadesio.it

Bordo - Sole: Jaipur
Per i suoi tappeti Ruckstuhl utilizza esclusivamente fibre tessili naturali e riciclabili. La collezione «Bordo» non fa eccezione: essa propone tappeti in stuoia naturale confezionati su misura, bordati nei materiali più diversi, ordinati secondo quattro mondi di colori e materiali, che individuano altrettante linee di prodotto («Acqua», «Sole», «Terra», «Luna»). Universi cromatici e materici che corrispondono alle stagioni (acqua = primavera…) e alla loro alternanza, così come ogni casa richiede il proprio colore. Qui è illustrato il tappeto «Jaipur» ocra, bordato in spesso cotone rosso arancio.

Bordo - Sole: Jaipur
Ruckstuhl uses nothing but natural and recyclable textile fibers for their carpets, the «Bordo» (border) collection being no exception. They are offering carpets in natural reed-matting, made to order, edged with a wide variety of materials and ordered in accordance with four worlds of colours and materials, which single out as many product lines – «Acqua» (water), «Sole» (sun), «Terra» (earth) and «Luna» (moon). Chromatic and material universes, which correspond to the four seasons (acqua = spring) and their alternation, just as each house and every room in it call for their own colour. Illustrated here is the ocher «Jaipur» carpet, edged in thick orange-red cotton.

RUCKSTUHL AG TEPPICHFABRIK
St. Urbanstrasse 21, CH-4901 Langenthal (Svizzera)
+41-62 - 91.08.686 **F** +41-62 - 91.98.687
IN ITALIA: RUCKSTUHL ITALIA
Via Cerva 23, 20122 Milano
02.76.00.92.94 **F** 02.76.00.92.82

Collezione Oggetti Latini: Op-là
"Dare una diversa dimensione a oggetti comuni": è questo l'obiettivo della collezione «Oggetti Latini», al cui interno si trovano oggetti sempre innovativi. Il portafrutta «Op-là», per esempio, si compone di tre fogli di compensato collegati in modo da adattarsi anche a forti pesi. L'elasticità del materiale e della costruzione fa sì che l'oggetto si mantenga stabile anche quando è molto caricato: i piedini si piegano leggermente e assorbono il peso, tornando in posizione normale non appena cessa il carico. «Op-là» si smonta e si ripone in poco spazio. Colori: giallo, blu e legno naturale.

Oggetti Latini collection: Op-là
"Giving common objects a different dimension" is the goal of the «Oggetti Latini» (Latin objects) collection, whose constituents are known for their invariably innovative content. The «Op-là» fruitbowl, for example, is made up of three sheets of plywood, linked in such a way as to adapt to heavy weights. The elasticity of the material and construction of the item enable it to maintain its stability even when it is overloaded. Its legs bend slightly, thus compensating for the extra weight but immediately come back to their normal position, as soon as the load is removed. «Op-là» can be closed and put away in a small space. Colours: yellow, blue and natural wood.

FOTO BEPPE RASO

Bertold Schmidt Progettista *Designer*
GIORGIO PIZZITUTTI - GRUPPO MATTEOGRASSI
Via La Valle 61, 22060 Mariano Comense (Como)
031.74.34.69 **F** 031.74.34.81

Deb - Dolby
Simili nella forma e realizzate negli stessi materiali, la poltroncina «Deb» (59x59x78H cm) e la poltrona «Dolby» (70x66x74H cm) si caratterizzano per le esili gambe in tubo metallico cromato cui fa contrasto un corpo compatto ma dalle linee morbide. La struttura è in legno rivestito in poliuretano espanso a densità differenziata e fibra acrilica. Rivestimenti in tessuto o pelle.

Deb - Dolby
Similar in shape and made of the same materials, the «Deb» low-backed armchair (59x59x78H cm) and the «Dolby» armchair (70x66x74H cm) are characterized by slender legs in chromium-plated metal tubing, which counterpoints a compact body with soft lines. Structure is in wood faced with foamed polyurethane in different densities and acrylic fiber. Coverings in fabric or leather.

BLUES - DI ZANITTI LIDA & C.
Via Europa Unita 17/b, 33019 Tricesimo (Udine)
0432.85.40.91 **F** 0432.85.20.37

Ring
Pensato e realizzato per essere parte integrante di un ambiente confortevole quale uno studio o una camera da letto, lo scrittoio «Ring» è costruito interamente in massello di ciliegio. Il cassetto ha scorrimento a scatola e incastri a coda di rondine; sotto di esso si nasconde un piano estraibile, così come sollevando il piano inclinato si scopre un vano attrezzato. Ferramenta e maniglia sono esclusivi di questo modello. Dimensioni: 60x52x111H cm.

Ring
Dreamed up and carried out to be an integral part of comfortable surroundings such as a study or bedroom, the «Ring» desk is made entirely of cherry heartwood. The drawer vaunts the box-sliding system and swallow-tailed joints. Underneath is a hidden pull-out top and, raising the inclined top brings an equipped bay to light. Hardware and handle come only with this model. Dimensions: 60x52x111H cm.

M. Riva - D. Pesch Progettisti *Designers*
1920 R® - RIVA INDUSTRIA MOBILI
Via Milano 137, 22063 Cantù (Como)
031.73.30.94 **F** 031.73.34.13
E-mail: riva@riva1920.it **http:** //www.riva1920.it

Ciclope
Pratico e disinvolto portaoggetti, «Ciclope» è costituito da una cornice in legno chiaro di Samba alla quale è fissato un pannello in tela di cotone grezza, munito di 40 tasche porta Cd su un lato e di due tasconi portariviste sull'altro. La cornice/telaio è inserita, mediante un perno girevole, in una pesante base circolare in metallo, che garantisce la stabilità. Dimensioni: 46x171H cm; base Ø 28 cm.

Ciclope
A practical and unselfconscious object rack, «Ciclope» (Cyclops) consists of a frame in light Samba wood, to which is anchored a panel in raw cotton canvas, equipped with 40 Cd pockets on one side and two magazine pockets on the other. The frame/framework is inserted, by means of a rotary pin, into a heavy circular metal base, which guarantees stability. Dimensions: 46x171H cm; base Ø 28 cm.

Cierre con Aurora Progettista *Designer*
CIERRE® ACCESSORIES - CIERRE ESPANSI
Via Ansaldo 2, 47100 Forlì
0543.78.24.20 **F** 0543.78.24.93
E-mail: cierre@icot.it

O' Sole Mio
Guardarsi allo specchio ed esclamare (o, ancora meglio, cantare): «O' Sole Mio» non è da tutti. Gli inguaribili ottimisti e tutti coloro che al mattino si alzano di buon umore sceglieranno di slancio gli specchi «O' Sole Mio», perché conquistati dal nome, ma anche dalla loro doppia natura. Sono infatti lampade e specchi al tempo stesso. Niente di strano se si pensa che una stessa lastra di vetro, trattata diversamente, serve a diffondere la luce (lungo l'anello periferico) e a diventare specchio nella parte centrale. L'apparecchio luminoso (perché di questo si tratta, essendo un prodotto Flos) ha sempre il contorno rotondo come il sole (Ø 70 cm, spessore 10,5 cm), mentre lo specchio vero e proprio può essere circolare (Ø 48 cm) o quadrato (46x46 cm); all'interno è alloggiata una lampada fluorescente da 38 W, attacco GR10q. Colori disponibili: blu, ambra, rosso.

O' Sole Mio
Looking into the mirror and exclaiming or singing «O' Sole Mio» is not everyone's dish of tea. Incurable optimists and all those who leap out of bed in the morning with a song on their lips will pounce on «O' Sole Mio» mirrors, attracted not only by their name, but also by their dual nature. They are, in fact, both lamps and mirrors at the same time. Not surprising, if you realize that the same sheet of glass, when treated in a different way, can be used to diffuse light (along the peripheral ring) and turn into a mirror in the central part. The lighting unit (which is what it is, being a Flos product) always has a round contour like the sun (Ø 70 cm, thickness 10.5 cm), while the actual mirror may be circular (Ø 48 cm) or square (46x46 cm). Housed in the item is a 38 W fluorescent lamp and GR10q connection. Available colours: blue, amber and red.

Rodolfo Dordoni Progettista *Designer*
FLOS
Via Angelo Faini 2, 25073 Bovezzo (Brescia)
030.24.381/27.12.161 **F** 030.27.11.578

H.E.
Rigore, neutralità e calore sono i valori cui si ispira Hoffmann Italia, un'azienda che produce in proprio e distribuisce una selezionata collezione di mobili e complementi d'arredo. Tra i suoi collaboratori annovera Fabio Bortolani, al quale va riconosciuto un talento ricco di fantasia, che gli dà la capacità di guardare con occhi nuovi anche agli oggetti più banali. Questa scaletta portaoggetti ne è un esempio. Si chiama «H.E.», è realizzata in multistrato di betulla ed è disponibile in laminato arancio, bianco magnolia e nero.

H.E.
Rigour, neutrality and warmth are the values that drive Hoffmann Italia, a company that produces on its own premises and distributes a select collection of furniture pieces and decor complements. It numbers among its collaborators Fabio Bortolani, who should be given credit for a talent rich in fantasy, which enables him to see the most trivial objects with new eyes. This object-holding ladder is an example. It's called «H.E.», is made of birch plywood and comes in orange, magnolia white and black laminate.

Fabio Bortolani Progettista *Designer*
HOFFMANN ITALIA
Via Rui Stort 11, 31010 Farra di Soligo (Treviso)
0438.90.20.91 **F** 0438.90.02.53
E-mail: hoffmann@pol.it
http: //www.pol.it/hoffmann

Slamp Galaxy: Dingos
Crescono in numero e tipo i componenti della famiglia Slamp®. Dopo le lampade in Opalflex®, materiale plasto-vetroso (che non ingiallisce, flessibile, opalescente, inalterabile, infrangibile, lavabile e ottimo diffusore della luce), suscettibile dei più svariati interventi decorativi, il catalogo Slamp® comprende ora altri oggetti improntati alla stessa concezione progettuale (oggetti smontabili, da vendere in speciali confezioni pensate). Per esempio, nella collezione «Dingos» si trovano appendiabiti, orologi, nonché i contenitori e i porta Cd in Opalflex® e alluminio qui illustrati.

Slamp Galaxy: Dingos
Members of the Slamp® family are growing in number and type. In the wake of lamps made of Opalflex®, a plastic-glassy material (which won't yellow and is flexible, opalescent, unalterable, unbreakable, washable and an optimal diffuser of light), that responds to the most widely varying decorative applications, the Slamp® catalogue has now added other objects bearing the imprint of the same design conception (demountable objects, sold in packages conceived on the basis of the product they were designed for). For example, you find in the «Dingos» collection clothes trees, clocks, roll holders, as well as case pieces and Cd holders in Opalflex® and aluminum, illustrated here.

Slamp Lab Progettista *Designer*
SLAMP® - IS A TRADE MARK OF SAMUEL PARKER
Via Bolivia 16, 00040 Pomezia (Roma)
06.91.62.391 **F** 06.91.62.39.33
E-mail: slamp@mclink.it **http:** //www.slamp.it

FOTO PAOLO GALLO

Lolita Bag
Il richiamo alla mitica «Sacco» – la poltrona 'informe' disegnata da Piero Gatti, Cesare Paolini e Franco Teodoro nel 1968, prodotta da Zanotta e divenuta un'icona del design anni Sessanta – non è certo casuale. La diversità sta nella confezione. «Lolita Bag» è infatti contenuta in un barattolo (Ø 19 cm, H 22,5 cm): estratto il sacco in tessuto di alta qualità, lo si riempie con circa 3 kg di sfere di polistirene (Ø circa 2/4 mm) e la poltrona è fatta. Il tessuto (e quindi la poltrona) è disponibile in nove tinte unite e nel disegno Dalmatian (ancora un omaggio, questa volta a Walt Disney).

Lolita Bag
The obvious reference to the mythical «Sacco» (bag) – the shapeless armchair designed by Piero Gatti, Cesare Paolini and Franco Teodoro in 1968 and produced by Zanotta, which became a design icon in the sixties – didn't just happen. The difference lies in the packaging. «Lolita Bag» comes, in fact, in a can (Ø 19 cm, H 22.5 cm). When the bag in a high-quality fabric is removed, it is filled with roughly 3 kgs of polystyrene balls (Ø approximately 2/4 mm), and the armchair materializes before your eyes. The fabric (hence the armchair) is available in nine solid tones and a Dalmatian design (a tribute, this time to Disney).

CREATIVANDO
Via Caccia 32, 33100 Udine
0432.48.46.88 **F** 0432.47.14.00
E-mail: ellebes@tin.it

Fish
Realizzato in poliuretano e metallo verniciati antigraffio in vari colori, l'appendiabiti «Fish» (Ø 40 cm, H 165 cm) si inserisce con coerenza tra i prodotti Costantino. In questa collezione si trovano arredi di spiccato carattere (ricordiamo, per esempio, il portatelevisore «Tivu» di Stefano Giovannoni), nonché pezzi ispirati a Carlo Mollino e riedizioni di mobili, oggetti, stoffe e lampade di Gio Ponti.

Fish
Made of polyurethane and metal coated with scratch-proof paint in various colours, the «Fish» clothes tree (Ø 40 cm, H 165 cm) fits coherently in with Costantino products. In this collection you find furnishings with a very distinctive character (Stefano Giovannoni's «Tivu» television stand, for example), as well as pieces inspired by Carlo Mollino and reissues of furniture, objects, materials

Christophe Pillet Progettista *Designer*
COSTANTINO
Viale Unità d'Italia 123, 74100 Taranto
099.77.61.538 **F** 099.77.24.070
E-mail: costantino@deor.com

Julian Brown Progettista *Designer*
REXITE
Via Edison 7, 20090 Cusago (Milano)
02.90.39.00.13 **F** 02.90.39.00.18

Hannibal
La piccola proboscide si alza e rivela il nastro adesivo pronto all'uso. «Hannibal» è un dispenser di nastro adesivo, la cui forma, una volta aperto, fa pensare a un piccolo elefante. Ha il vantaggio di poter essere aperto e usato con una mano sola, grazie alla zavorra in metallo nascosta nella sua base. Il dispenser, compatto e senza asperità in posizione di riposo, è realizzato il polimero tecnico e viene proposto in cinque colori. Dimensioni: 8x10,5x9,5H cm.

Hannibal
A small proboscis rises and reveals adhesive tape that's ready for use. «Hannibal» is an adhesive-tape dispenser whose shape, when open, brings to mind a small elephant. The beauty of the item is that it can be opened and used with one hand, thanks to a metal ballast tucked away in its base. The dispenser, which is compact and free of sharp edges when at rest, is made of a technical polymer and is being offered in five colours. Dimensions: 8x10.5x9.5H cm.

Tasche
La plastica non è una materia nuova per Koziol, l'azienda tedesca la lavora dal 1935 (ma la prima officina Koziol risale al 1927. Inoltre, Bernhard Koziol Senior ha inventato nel 1951 la "palla di neve" da agitare). Tuttavia gli attuali prodotti di questo marchio, e di altri dello stesso settore, sembrano aver acquistato una vita propria. Anche l'oggetto più comune – come la borsa da spesa «Tasche» qui illustrata – diventa dapprima tema di progetto, poi prodotto al quale la plastica conferisce vivacità e versatilità. «Tasche» è unisex, perché si adatta alla spalla sia femminile sia maschile. Calibrate le proporzioni, ben scelti i colori.

Tasche
There's nothing new about plastic for Koziol, a German company that has been working the material since 1935 (the first Koziol factory dates back to 1927). Nonetheless, the products being produced at present by this trademark and others in the sector seem to have taken on a life of their own. Even the most ordinary object – such as the «Tasche» shopping bag shown here – become a design theme first, then a product that is lent liveliness and versatility by plastic. «Tasche» has been defined as unisex, because it adapts as easily to the female shoulder as it does to the male one. Proportions are exquisitely balanced, and colours are just right.

Alessandro Mendini e Marie Christine Hamel
Progettisti *Designers*
KOZIOL GESCHENKARTIKEL GMBH
Werner-von-Siemens-Straße 90
D-64711 Erbach/Odw. (Germania)
+49-6062 - 60.40 **F** +49-6062 - 60.42.45/61.011

The Maus®
Immaginiamo un topolino dalle orecchie grandi e ben aperte e pensiamo ai gesti che si compiono per aprire, per esempio, una scatola di fagioli: scopriremo che quella forma è molto funzionale a quello scopo. Ecco svelato il segreto di «The Maus®», un divertente apriscatole che segna anche il debutto del marchio finlandese Animal®. L'impugnatura è fatta in plastica PBT (rosa, arancio, giallo, grigio, azzurro, bianco e nero), a prova di lavastoviglie, mentre la lama è in acciaio inossidabile di alta qualità. Antti Eklund ha lavorato anche per Alessi. Animal® è prodotto da ©Animal Design Factory Oy, a sua volta parte di Daff Design Group.

The Maus®
Imagine a small mouse with large, wide-open ears, and think of the motions you go through to open a box of string beans, for example. You will find that the mouse's shape is highly useful for the purpose. That's the secret of «The Maus®», a fun can opener that marks the debut of the Finnish Animal® trademark. The grip is made of PBT plastic (pink, orange, yellow, grey, sky blue, white and black), is dishwasher-proof and boasts a blade in high-quality stainless steel. Antti Eklund has also worked for Alessi. Animal® is produced by ©Animal Design Factory Oy, which is part of the Daff Design Group.

Antti Eklund e ©Animal Design Oy
Progettisti *Designers*
ANIMAL® - ©ANIMAL DESIGN FACTORY OY
Annankatu 27, FIN-00100 Helsinki (Finlandia)
+358-9 - 25.33.32.33 **F** +358-9 - 62.40.49
http: //www.daff.fi/animal

Loto
Improntata a un gioco di delicate trasparenze, la serie «Loto» comprende un set di mestoli, un portariviste, un orologio e la bilancia qui illustrata. Tutti gli oggetti sono realizzati in metacrilato e legno (i mestoli sono in acciaio e i due materiali sono impiegati per il supporto). La bilancia ha una portata di 3 kg.

Loto
Based on an interplay of ethereal transparencies, the «Loto» (lotus) series embraces a set of ladles, magazine rack, clock and scales shown here. All the items are made of metacrylate and wood (ladles are in steel, both materials being used for the support). The scales can weigh up to 3 kgs.

SCARONI
Via Repubblica 34, 25066 Lumezzane Pieve (BS)
030.89.70.900 **F** 030.87.29.42

FOTO ALEX BAUER

Portauovo/Scaldauovo
Cuocere un uovo alla coque e servirlo alla giusta temperatura non è impresa da poco: albume rappreso, tuorlo morbido e caldo sono una raffinatezza che richiede un perfetto servizio. Il portauovo proposto da di[sain]® – un anello in spugna (Ø 7 cm, H 5 cm) schiumata senza CFC, resistente al calore e al lavaggio in lavastoviglie – sembra possedere le caratteristiche ideali allo scopo. E in più mantiene il calore. Davvero un "uovo di Colombo". Il catalogo di[sain]® riserva parecchie di queste sorprese.

Egg cup/egg warmer
Cooking a soft-boiled egg and serving it at just the right temperature is not an easy enterprise. A firm egg white and soft, warm yolk are refinements that call for flawless service. The egg cup offered by di[sain]® – a ring in CFC-free foamed sponge (Ø 7 cm, H 5 cm), heat-resistant and dishwasher-proof – would seem to vaunt characteristics that are ideal for the purpose. And it's also heat-retaining. Truly a "uovo di Colombo" (Italian expression meaning the obvious solution to your problem). The di[sain]® catalogue lists many other surprises like this.

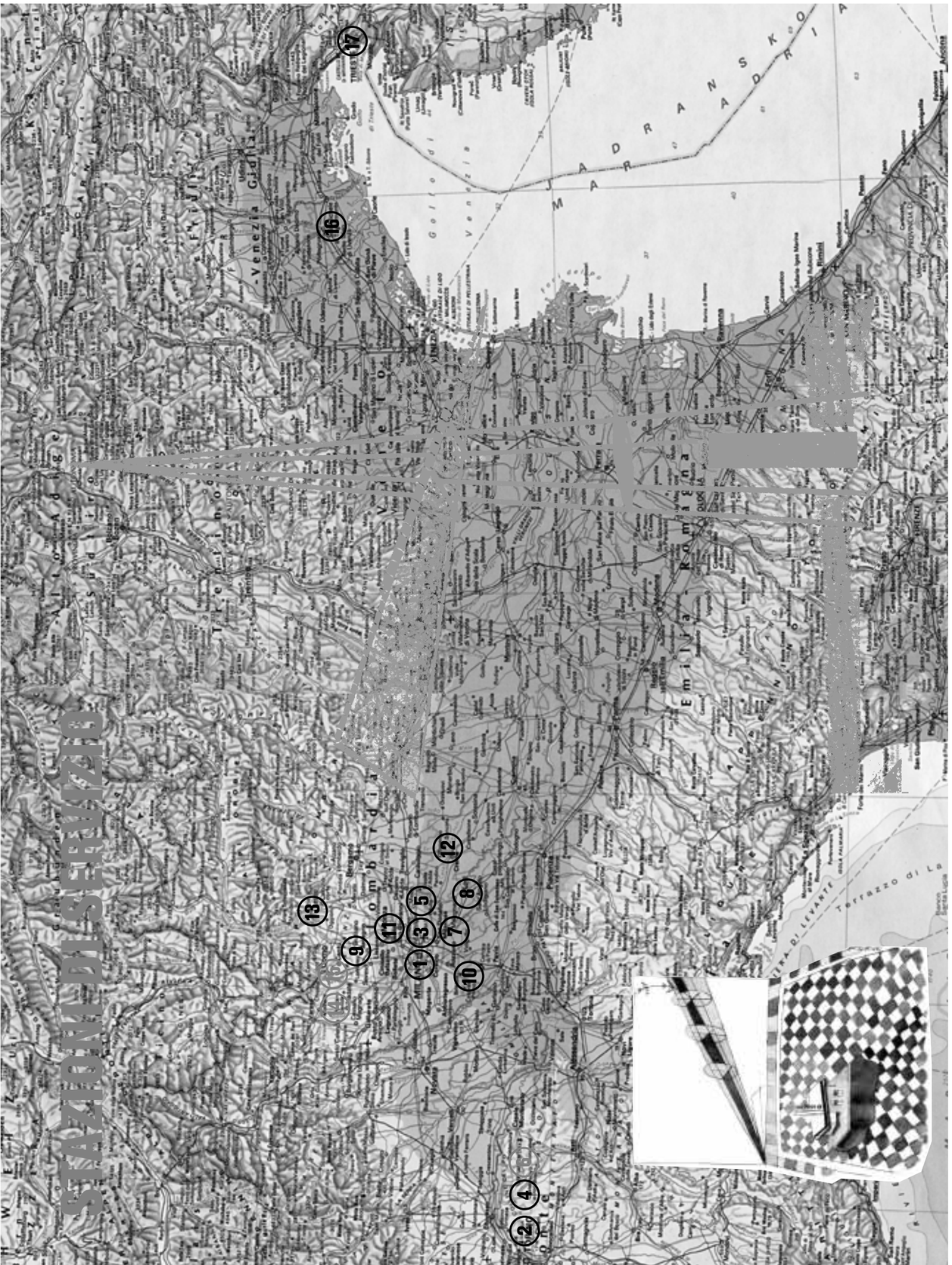
Raetus Wetter Progettista *Designer*
DI[SAIN]® - HAGN & KUBALA OEG
Bandgasse 30, A-1070 Wien (Austria)
+43-1 - 52.22.255 **F** +43-1 - 52.22.256
http: //www.disain.com

Giant Cable Turtle®
L'avvolgicavo «Cable Turtle®», che tanto successo ha riscosso lo scorso anno, viene ora proposto in una versione più grande, «Giant Cable Turtle®» (diametro 9 cm), capace di accogliere sino a 5 metri di filo elettrico (max 1000 Watt). Il materiale è lo stesso (gomma termoplastica riciclabile), nuova l'apertura al centro, che gli dà la possibilità di essere appeso. Colori: nero, grigio, blu, rosso, giallo, arancio, giallo chiaro e verde chiaro. «Giant Cable Turtle®» è un prodotto ®Cleverline, entrambi marchi registrati di MultiBedrijven Rotterdam.

Giant Cable Turtle®
The «Cable Turtle®» cable winder, which made such a hit last year, is now being offered in a larger version – «Giant Cable Turtle®» (diameter 9 cm), capable of winding up to 5 meters of electric wire (1000 Watts max). The material is the same (recyclable thermoplastic rubber), but the central opening is new, enabling it to be hung up. Shades: black, blue, red, yellow, orange, light yellow and pale green. «Giant Cable Turtle®» is a ®Cleverline product, both being registered trademarks of MultiBedrijven Rotterdam.

Flex Development Progettista *Designer*
MOBACH LINE - MOBACH GROOTHANDEL BV
Keulschevaart 17^
NL-3621 MX Breukelen (Olanda)
+31-346 - 25.12.75 **F** +31-346 - 26.68.81

Itinerario *Itinerary 152*



Stazioni di servizio ovvero la tipologia del moderno

Perché il miglior International Style al MoMA nel 1932 era una stazione di servizio della Standard Oil, perché nel catalogo di asciuttezza Mies van der Rohe sono due i progetti (non realizzati) che sfidano questa tipologia, perché quattro sono gli episodi non episodici costruiti dal maestro di Taliesin, Frank Lloyd Wright, poi Rudolf Schindler in una stazione durissima come solo quella dell'amico Richard Neutra, poi un capolavoro tagliente di Buckminster Fuller, quindi un fungo affusolato di Arne Jacobsen leggero come i suoi mobili, ancora i progetti del periodo eroico francese con Gabriel Guevrekian e Robert Mallet-Stevens, certo l'ultimo Walter Gropius con i suoi TAC. Certo i gioielli italiani di questo itinerario.
Momenti di una storia dell'architettura moderna vista attraverso le stazioni di servizio. Storie dei nostri giorni, possibili storie di "architetture degli ottani" e di una vita vissuta in corsa, con acceleratore a tavoletta, vibranti nel mito del sorpasso, con macchine cabriolet e bionde al proprio fianco, correndo nell'odore di oli bruciati, accecati da luminarie di cani a sei zampe, ricordi d'austerity nel cuore, colonne sonore da autoradio rubate in testa, miti on the road, "Bagdad Cafè" negli occhi, Antonioni da capezzale, preferenza "strade blu".
Un itinerario di stazioni di servizio come una semplice carrellata di suggestioni in un primo elenco di progetti d'eccezione. D'autore e anonimi.

A destra: Giuseppe Terragni, progetto di stazione di servizio standardizzata, 1940 circa.
A margine della cartina geografica: Giovanni Klaus Köenig, progetto di pennone di segnalazione pompe di benzina S.T.O.I., 1956; Ettore Sottsass, «Esercizio formale nr.3», progetto alla mostra *Le affinità elettive*, Triennale di Milano, 1985.
Bibliografia: "Rassegna di Architettura", giugno 1936-XIV, anno VIII, pagg. 202-204; "CASABELLA", N. 201, 1954; "domus", n. 292, marzo 1954, pag. 21; Arch. Bassi-Berlanda-Boschetti, "Autorimesse", Documenti di Architettura n. 29, Antonio Vallardi Editore, Milano, 1959, pag. 48; Curt Siegel, "Struttura e forma nell'architettura moderna", Edizioni C.E.L.I., Bologna, 1968, pag. 139; "L'architettura cronache e storia", n. 218, dicembre 1973, pagg. 438-441; "Ottagono", Dicembre 1982, pag. 35; Carlo Guenzi (a cura di), "Le affinità elettive. Ventuno progettisti ricercano le proprie affinità", Quaderni della Triennale, ELECTA, Milano, 1985, pag. 145; "Ico Parisi:&architetture", Nuova Alfa Editoriale, Modena, 1990, pag. 54.

Una ricerca condotta da Alessandro Bragaglia, Beppe Finessi, Antonio Fortugno, Ciro Mariani, Stefano Mirti, Matteo Pastore, Mario Pegoraro

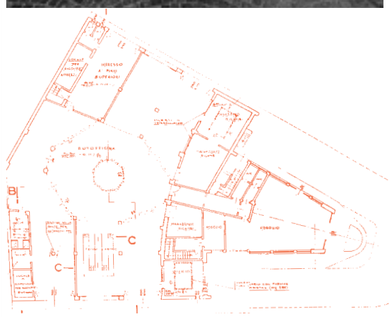
Filling stations the Modern typology

In fact, the best International Style design at the 1932 MoMA show was a Standard Oil gas station; also, Mies van der Rohe's catalogue of spareness comprises two of these projected structures grappling with this typology. Moreover, the master of Taliesin, Frank Lloyd Wright, went back to design them four times. And Rudolf Schindler created an extremely hard service station, only equalled by his friend Richard Neutra's. Then came a cutting masterpiece by Buckminster Fuller, a tapered mushroom by Arne Jacobsen, as light as his furniture. There also were the schemes of the heroic French period, with Gabriel Guevrekian and Robert Mallet-Stevens, not to mention Walter Gropius' TACs, conceived late in his career. Of course, we have to look at the Italian gems in this itinerary.
We examine moments of Modern architecture viewed through filling stations. These are contemporary tales, possible stories of "octane architecture; in addition, they reflect life lived at full speed, with the accelerator floored. They shine with the myth of passing, convertibles with blonds seated next to you, racing in the smell of burnt oil, blinded by the illuminated signs parading logos. You have memories of austerity in your heart, stolen-car-radio soundtracks in your ears, "On the Road" and "Baghdad Café" myths before your eyes, plus a sick-bed Antonioni.
This gas station itinerary intends to be a simple overview of suggestions in a provisional list of exceptional designs by the famed or anonymous.

Right: Giuseppe Terragni, projected standardized filling station, ca 1940.
On the edge of the map: Giovanni Klaus Köenig, projected S.T.O.I. gas station sign, 1956; Ettore Sottsass, «Esercizio formale nr.3», design for the exhibition Le affinità elettive, *Triennale di Milano, 1985.*
Bibliography: Rassegna di Architettura, June 1936-XIV, Vol. VIII, p. 202-204; Casabella, N° 201, 1954; Domus, N° 292, March 1954, p. 21; Bassi-Berlanda-Boschetti, Autorimesse, Documenti di Architettura N° 29, Antonio Vallardi Editore, Milan, 1959, p. 48; Curt Siegel, Struttura e forma dell'architettura moderna, Edizioni C.E.L.I., Bologna, 1968, p. 139; L'architettura cronache e storia, N° 218, December 1973, p. 438-441; Ottagono, December 1982, p. 35; Carlo Guenzi (ed.), "Le affinità elettive. Ventuno progettisti ricercano le proprie affinità," Quaderni della Triennale, Electa, Milan, 1985, p. 145; Ico Parisi & architetture, Nuova Alfa Editoriale, Modena, 1990, p. 54.

Research by Alessandro Bragaglia, Beppe Finessi, Antonio Fortugno, Ciro Mariani, Stefano Mirti, Matteo Pastore, Mario Pegoraro

1



1954/1960

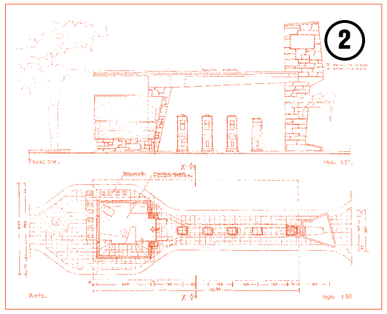
Piazzale Accursio a Milano
Mario Bacciocchi

L'architettura privilegia il senso della velocità aggettando due sottili membrane di copertura, arretrando quella superiore per armonizzare la modesta verticalità dell'insieme. Al piano superiore trova posto l'abitazione del personale; al piano stradale l'edificio è formato da due spazi distinti: la parte terminale (in affaccio su p.le Accursio) è destinata al servizio diretto agli automobilisti (area di vendita ed erogazione carburante), la parte retrostante, di maggiore superficie, è interessata dall'officina - illuminata da un pozzo di luce naturale zenitale, da una fossa di riparazione, da magazzini, locali di servizio e da un ufficio con doppio affaccio (tra l'officina e l'area esterna). Una luce al neon sottilissima corre lungo il bordo della pensilina sottolineandola nella sua forma fantastica. Bacciocchi considera questa stazione di servizio come un elemento architettonico inalterabile, compiuto, impermeabile alle future variazioni tipologiche e distributive.

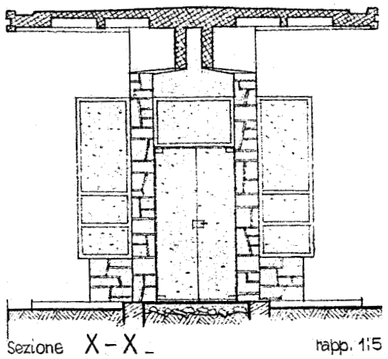
Piazzale Accursio, Milan
Mario Bacciocchi

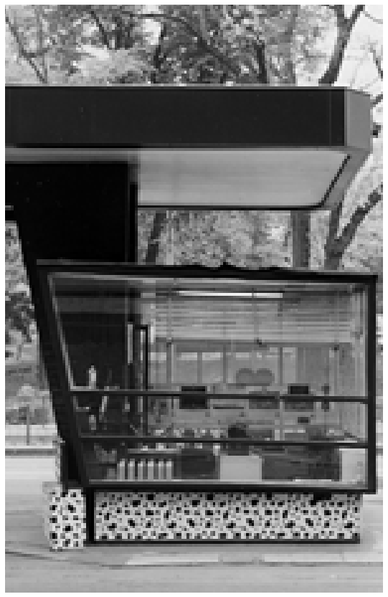
The design favors a sense of speed with the two thin cantilevered roofs; the upper one is set back to harmonize the modest vertical nature of the whole. The second story contains the staff's apartment. At the street level the building is formed by two separate spaces; the end overlooking Piazzale Accursio serves the motorists (sales and gas pump area). The larger rear section houses the garage (lit by an overhead light well), a pit, storerooms, service rooms and an office giving on both the garage and the outer zone.
A very narrow neon light runs along the edge of the canopy underscoring its fantastic shape. Bacciocchi considered this service station a complete, timeless structure, impervious to typological and layout variations.

MILANO
piazzale Accursio
incrocio viale Espinasse



2





1947

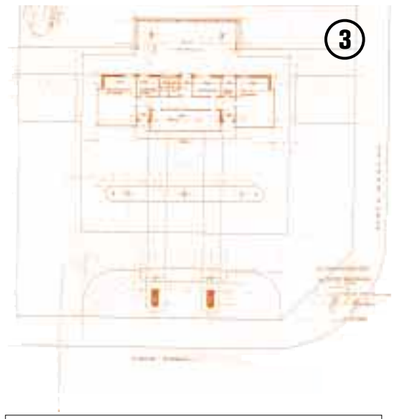
Corso Massimo d'Azeglio
a Torino
Gino Levi Montalcini

Di fronte al Parco del Valentino, a poca distanza dal palazzo per uffici Gualino, progettato dallo stesso Gino Levi Montalcini (con Giuseppe Pagano), si trova questa stazione di servizio situata all'interno dello spartitraffico centrale di corso Massimo d'Azeglio.
La pensilina in cemento armato in corrispondenza del chiosco, pur restando strutturalmente indipendente da questo, è sorretta da due pilastri, mentre all'estremo opposto si regge su un unico grande montante che sale ad inglobare uno dei tipici lampioni d'illuminazione stradale del corso.
I materiali utilizzati sono il ferro e vetro per il piccolo chiosco, ampliato rispetto al primo progetto per consentire l'accesso ad un locale sotterraneo, il cemento armato per la struttura della pensilina e la pietra per il rivestimento dei pilastri. Recente è l'adeguamento al progetto d'immagine coordinata della Sottsass Associati per Erg, con il basamento maculato e la tinteggiatura blu.

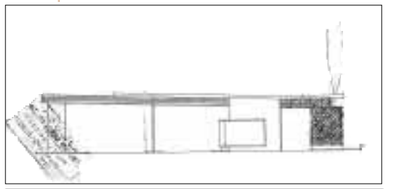
Corso Massimo d'Azeglio,
Turin
Gino Levi Montalcini

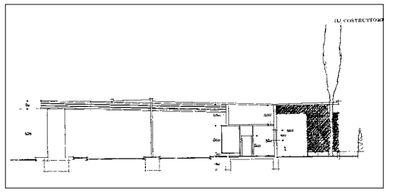
This gas station is opposite Valentino Park, not far from the Gualino office block designed by the same architect (with Giuseppe Pagano). It is situated within the Corso Massimo d'Azeglio median strip. Structurally independent of the kiosk, the reinforced concrete canopy is carried by two columns; the other end is supported by a single large upright that rises and incorporates one of the typical street lights.
The small kiosk is in iron and glass; it is larger than in the original scheme to provide access to an underground room. The canopy roof is of reinforced concrete, while the columns are faced in stone. Recently, the building was modified by Sottsass Associati to comply with Erg's corporate image, with the spotted base and blue paint.

TORINO
corso Massimo d'Azeglio 2/A



3





1934

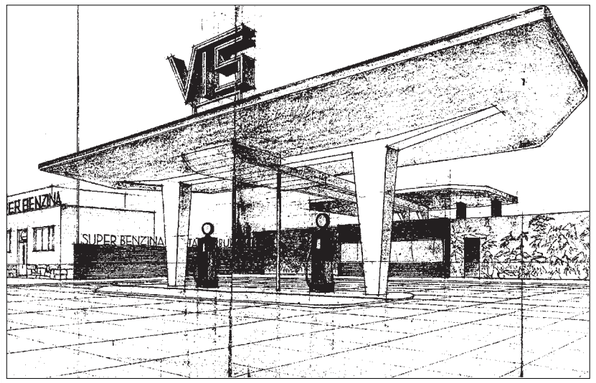
Viale Marche a Milano
Carlo Agular

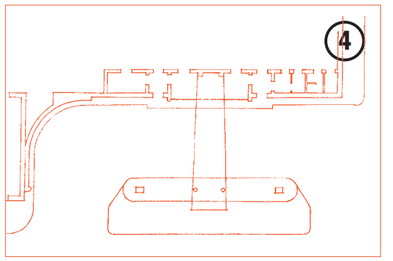
La stazione di servizio risente di un impianto distributivo classico, con una disposizione simmetrica delle parti - evidente nello sviluppo della pianta, e di una accentuata monumentalità della costruzione, in stretta relazione con la storia dell'Italia fascista a cui si riferisce. Le parti con cui è costruita sono estremamente diversificate: il fronte imponente essenzialmente murario, solido, dichiaratamente un atto di potenza e forza espressiva; la parte dell'officina, sul retro, costituita prevalentemente da vetro, metalli leggeri e parti murarie a sezioni ridotte.
Il recente restauro ha soffocato il fascino iniziale delle differenze, a vantaggio di una maggiore risposta commerciale.

Viale Marche, Milan
Carlo Agular

The service station has a classic layout, manifested in the symmetrical plan; also, it is remarkably monumental, as was typical of the Fascist period when it was erected. The various sectors are extremely diversified. The imposing front is essentially made of masonry and solid: an open statement of strength and expressive power. The garage in the back is mostly glazed, with light metals and thin masonry. The recent restoration has suffocated the initial charm of these differences in order to attract more business.

MILANO
viale Marche angolo viale Zara





4

1936

Corso Moncalieri a Torino
Carlo Agular

Di questa stazione di servizio completa di garage-officina e vendita di ricambi il fulcro è la pensilina chiaramente ispirata alla forma di un aereo, dove le ali coprono le colonnine di erogazione e la fusoliera formata dalle travi funge da raccordo con il corpo retrostante di servizio. Alcune differenze sono riscontrabili rispetto al progetto, quali l'eliminazione dei due esili pilastrini verso strada, dell'illuminazione originaria posta nella "pancia" dell'aereo e del fabbricato a sinistra sostituito dall'officina, mentre ancora visibili di fronte a quest'ultimo due grandi fasci littori denunciano chiaramente l'epoca della costruzione.

Corso Moncalieri, Turin
Carlo Agular

This is a service station complete with garage and spare parts sales. The focus is the canopy, clearly inspired by an aircraft; the wings cover the gas pumps and the fuselage formed by the beams acts as a link to the rear service unit. You can note some differences from the original drawings, such as the elimination of two slender columns on the street side and the original lighting placed in the "belly" of the plane. The left-hand building has been replaced by the garage. Yet two grand Fascist symbols still are visible opposite the latter, distinctly revealing when it was erected.

TORINO
corso Moncalieri 285/A

1952/1955

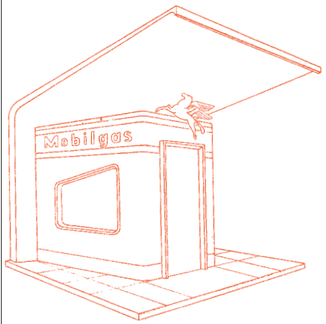
Via Moscova a Milano
Mario Bacciocchi

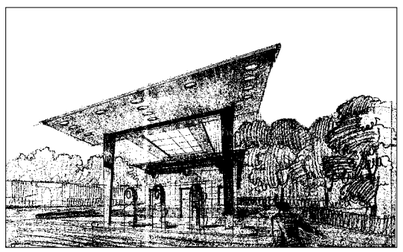
Un locale per il gestore che si affaccia su strada e un retro con due piccoli vani, uno per i servizi, l'altro come deposito. Una pensilina affusolata e dirompente, con un aggetto ardito che la allinea al filo strada, coprendo a sbalzo una porzione tripla rispetto alle dimensioni del piccolo chiosco sottostante.

Via Moscova, Milan
Mario Bacciocchi

The manager's room overlooks the street while there are two small rooms in the rear, one a toilet and the other a storeroom. The tapered, invasive, daringly-cantilevered canopy is aligned with the street and covers an area thrice the size of the little kiosk under it.

MILANO
via Moscova





1952

Corso Castelfidardo a Torino (ex Mobilgas)
Giovanni Morando; Ottorino Aloisio

Rispetto al primo progetto dell'ingegner Morando sul medesimo lotto per un piccolo chiosco metallico con tetto in cemento armato, la realizzazione successiva, attribuita all'architetto Ottorino Aloisio, ingrandisce leggermente il chiosco dotandolo però di una elegante e sinuosa pensilina indipendente a coprire le pompe di erogazione.
L'impianto è stato recentemente demolito in occasione dei lavori per il passante torinese.

Corso Castelfidardo, Turin (formerly Mobilgas)
Giovanni Morando; Ottorino Aloisio

The engineer Morando's original design for the same lot envisaged a small metal kiosk with a reinforced concrete roof. The subsequent structure, attributed to the architect Ottorino Aloisio, featured a slightly larger kiosk boasting an elegant, sinuous independent canopy covering the pumps.
The station was recently demolished to make room for an expressway.

TORINO
corso Castelfidardo 7

1955 circa

Metanopoli
Mario Bacciocchi

Una stazione di rifornimento di gas metano.
Per ovviare alla rude disposizione dei tubi del gas localizzati nella copertura, e risolvere per necessità di sicurezza, la protezione tra un veicolo e l'altro in fase di erogazione del gas, Bacciocchi disegna questa stazione che per originalità si differenzia da ogni altra stazione preesistente: i profili dei muri di separazione ricalcano e ricordano automobili affusolate e veloci.

Metanopoli
Mario Bacciocchi

This is a natural gas filling station.
The brief demanded that each vehicle be protected when the natural gas is being pumped; moreover Bacciocchi wanted to obviate the gross placing of the gas lines in the roof. So he created this station which differs from every previous one: the profiles of the separating walls are reminiscent of fast, tapered vehicles.

MILANO
Metanopoli
via Emilia

1933

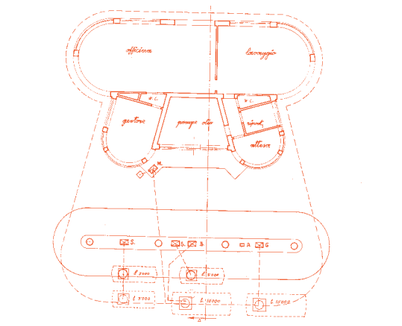
Garage Barnabone a Lodi
Giovanni Muzio

Un piccolo gioiello di notevole freschezza criticato addirittura da Edoardo Persico per la sua scelta "utilitaristica".
Posizionato su una curva, il garage Barnabone trova visibilità con l'invenzione di una bandiera segnaletica in muratura (con foro circolare di alleggerimento) e con la decorazione dei prospetti a fasce alternate.

Garage Barnabone, Lodi
Giovanni Muzio

This tiny, remarkably fresh pearl was even criticized by Edoardo Persico for being "utilitarian." Located on a curve, the Barnabone Garage makes itself visible a by masonry flag (lightened by a circular hole) and the elevations with alternating strips.

LODI
Strada provinciale



1950/1951

Giussano, strada Valassina
progettista anonimo

L'impianto generale ripercorre la distribuzione classica di un fronte di servizio all'automobilista e di un retro per l'officina, ma si caratterizza per il forte movimento dei volumi vetrati e per la pensilina di notevole dimensione.

Strada Valassina, Giussano (Milan)
architect unknown

The general layout respects the classic arrangement with a service section in the front and garage in the rear; but it stands out because of the marked movement of the glazed volumes and the big canopy roof.

GIUSSANO (MI)
strada Valassina
incrocio strada provinciale
Giussano-Carate

1950 circa

Binasco, strada statale per Pavia
progettista anonimo

Un piccolo segnale della storia dell'uomo. Preso ad esempio per la propria trasformazione d'uso da sosta per carrozze a cavalli a distributore di benzina. Un passato in cui la storia si sovrappone nel tempo per addizioni diverse. Due corpi di fabbrica separati da un passaggio coperto con un volta a botte; sul retro officina e depositi; i piccoli vani tecnici verso strada diventano tutt'uno con la modanatura segnaletica.

Strada Statale per Pavia, Binasco (Milan)
architect unknown

This is a small signal in the history of mankind, for it is an example of how a horse stopover station could be converted to a filling station. The past has a history in which time overlaps by diverse additions. Two units are separated by a barrel-vaulted passage; in the back are the garage and storerooms. The small service rooms facing the street meld with the marker molding.

BINASCO (MI)
strada statale Milano-Pavia

1955

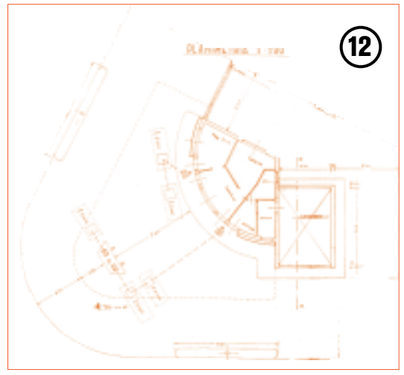
Viale Gramsci a Sesto San Giovanni
A. Favini

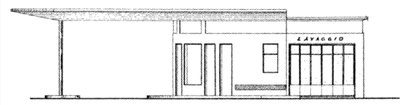
Un gioiello di raffinatezza strutturale in una felice soluzione architettonica.
Un corpo rettangolare che ospita gli spazi di vendita e di magazzino/officina al quale si innesta una copertura in volta sottile ondulata che protegge la zona del rifornimento, poi sorretta da due pilastri di cui uno bifido. Fori di alleggerimento snelliscono le travi trasversali che la reggono.

Viale Gramsci, Sesto San Giovanni
A. Favini

This masterpiece is structurally refined and architecturally successful.
The rectangular unit accommodates the sales and storeroom, plus garage spaces; it is tied to a thin, corrugated barrel vault sheltering the pumps. The roof is supported by two columns, one of them double. The roof girders are lightened by holes.

SESTO SAN GIOVANNI (MI)
viale Gramsci





1965

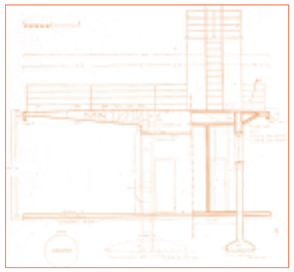
Via Piacenza a Crema
progettista anonimo

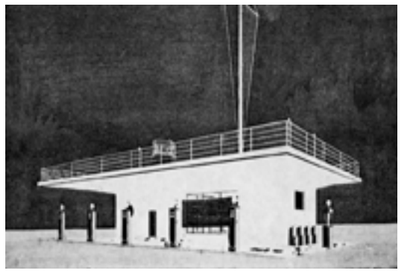
Una stazione di servizio di impianto distributivo semplice ed essenziale, rivolta a ventaglio verso i lati dell'incrocio stradale e dotata di una stanza per il gestore e di uno spazio di attesa coperto a fianco di un'area per il lavaggio delle autovetture. La grande pensilina delimita lo spazio esterno, mantenendo coperto il percorso tra l'edificio di servizio e l'area dei distributori di carburante.

Via Piacenza, Crema
unknown architect

This gas station has a simple, spare layout, fanning out towards the sides of the intersection. It has a room for the manager and a covered waiting area next to the car washing zone. The big canopy marks off the space outside, sheltering the path between the building and the gas pumps.

CREMA (CR)
via Piacenza
angolo via Libero Comune





13

1935

Lungolago di Lecco
Mario Cereghini

Una stazione di servizio che contemporaneamente serve le barche a motore del lago e gli automobilisti della sponda orientale del Lario. Una tipologia assolutamente "atipica", con un fronte sul lago e uno su strada con oblò, una terrazza, una torretta, un pennone, una scala, un pontile e un attracco. Un edificio compatto e slanciato insieme, leggero e composto, trasparente ma ben identificabile.
Una scala a chiocciola interna in ghisa permette di raggiungere il punto più alto della torretta sulla terrazza, associando l'immagine complessiva ad un leggero veliero.

Lungolago, Lecco
Mario Cereghini

This service station on the eastern shore of Lake Como's eastern arm is for both power boats and automobiles. This weird typology has lake and road fronts with portholes, a terrace, a tower, a flagstaff, a staircase, a pier and a dock. The building is both compact and soaring, light and composed; it is transparent, yet readily recognized.
An interior spiral staircase leads to the top of the terrace tower, associating the overall image of a light sailing ship.

LECCO
Lungolago

14

1954

Ditta Feal a Como
Ado Franchini

Una costruzione interamente prefabbricata costituita da un ossatura in ferro con rivestimento in lastre di lega leggera anodizzata (montata con viti a scomparsa) e con copertura in perspex.
L'intradosso della struttura principale aveva l'inclinazione pari alla minima e massima inclinazione solare. Demolita.

Ditta Feal, Como
Ado Franchini

This was a fully prefabricated structure with an iron framework clad in anodized aluminum sheets (fastened with countersunk screws). The roof was of Perspex. The intrados of the main building matched the sun's highest and lowest angle. Demolished.

COMO
presso Ditta Feal

15

1966

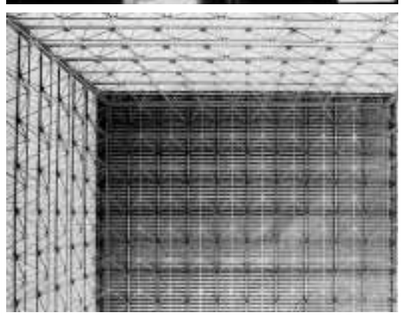
Viale Varese a Como (ex Vis)
Ico Parisi

Un progetto che sottolinea l'eccentricità di Ico Parisi progettista.
Una piccola stazione di servizio costituita un un corpo rettangolare trasparente - che accoglie gli spazi del gestore e della vendita ed è protetta da una leggera pensilina che fuoriesce a sbalzo sui lati corti - e da una struttura che regge la copertura in aggetto che la ingloba e la sovrasta. Demolita.

Viale Varese, Como
(formerly Vis)
Ico Parisi

This scheme underlines the eccentric nature of Ico Parisi's architecture.
This little service station comprised a transparent, rectangular unit housing the manager's and commercial spaces. It was sheltered by a light canopy protruding on the short sides; a structure supporting the projecting roof incorporated and lay above it. Demolished.

COMO
viale Varese



16

1968/1973

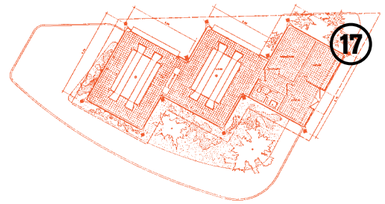
Autostrada Venezia-Trieste
Costantino Dardi
con Ariella Zattera,
strutture Giovanni Morabito

In seguito ad un concorso indetto dall'Agip, Costantino Dardi riceve l'incarico di progettare le stazioni di servizio lungo le arterie autostradali.
Il progetto ragiona sull'inserimento nel paesaggio, accorto ma non modesto, e propone sostanzialmente un sistema prefabbricato contraddistinto da tre momenti precisi che individuano la zona del rifornimento (con pensilina dalla caratteristica forma ad ala), i locali per la vendita (con vani servizi e tecnici) e una zona di collegamento e copertura (tra queste due parti) sovrastata da un grande cubo bianco (realizzato in metallo) che diventa segnale sul territorio.

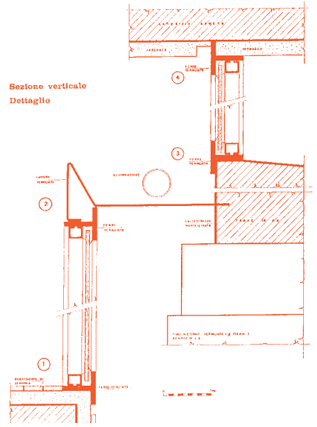
Venice-Trieste Turnpike
Costantino Dardi
with Ariella Zattera;
structural engineer Giovanni
Morabito

Having won an Agip competition, Costantino Dardi was commissioned to design the motorway service stations.
The schemes are supposed to fit into their surroundings intelligently, but not modestly. They are substantially prefabricated with three separate sections. One is the pump zone, with the characteristic wing-shaped canopy; the second is the shop, with toilets and services. The third is the sheltered sector linking the first two, capped by a huge white metal cube to call the motorists' attention.

PORTOGRUARO
Autostrada Venezia-Trieste



17



1953

Riva Grumola, Trieste
BBPR

Un gioiello di architettura moderna che contemporaneamente risponde al bisogno di richiamo pubblicitario e al problema dell'inserimento urbano.
Una pianta determinata da tre corpi rettangolari accoppiati e sfalsati, raccordati da una copertura (in un sistema di volte in cotto armato) sorretta da pilastri in cemento armato gettati in casseri a perdere di eternit. Tra la copertura e le pareti che delimitano i tre spazi di lavoro una teoria di vetrate alleggeriscono notevolmente la struttura e contribuiscono a slanciare ancor di più la copertura.
Notevole attenzione prestata alle finiture ed ai colori: le pareti rivestite in ceramica bianca, le parti in metallo verniciate di nero, le colonne verniciate in blu brillante, i tiranti delle volte in rosso cinabro, l'intradosso in turchese chiaro.

Riva Grumola, Trieste
BBPR

This masterwork of Modern architecture also advertises its presence and fits into the urban environment.
The plan features three paired, staggered rectangular units joined by a roof; made of reinforced brick, it is carried by reinforced concrete columns cast in discardable Eternit forms. Between the roof and walls bounding the three work spaces glazing notably lightens the structure and helps the roof soar even higher.
A great deal of attention was paid to the finishes and colors. The walls are faced in white ceramic tiles, the metal parts are black-painted, the columns are painted bright blue, the vault tie-rods are red and the intrados is pale turquoise.

TRIESTE
località Riva Grumola

Non sappiamo quando sia nato, dove e soprattutto perché. Non siamo neppure sicuri che abbia studiato, che si sia laureato o che, in qualche modo, sia un intellettuale. Di una cosa siamo sicuri, che è stato, continua a essere e sarà costantemente un protagonista di rilievo, ma discretamente silenzioso, del nascere e svilupparsi delle discipline artistiche. Un ruolo completamente ignorato dalla storiografia ufficiale, a cui abbiamo cercato di rendere onore con questo numero di *Domus*, a lui espressamente dedicato.

We don't know when, where and most of all why, he was born. We're not even sure he went to school, took a degree, or whether he may be defined as an intellectual. Of one thing we are sure, and that is that he was, is and always will be a prominent, though discreetly quiet protagonist in the birth and development of artistic disciplines; in a role completely ignored by official historiography. We have tried to pay tribute to that role with this number of Domus*, expressly dedicated to the unknown designer.*

Anonimo / *Anonymous*

Max Bill, nato nel 1908 a Winterthur, Svizzera, segue prima un corso di oreficeria alla scuola di arti applicate di Zurigo per poi approdare al Bauhaus di Dessau. Nel 1929 inizia la sua vera e propria attività di artista indipendente e nel 1936 viene premiato con il Gran Prix per la realizzazione del padiglione svizzero alla Triennale di Milano. Successivamente progetta e fonda la Hochschule für Gestaltung di Ulm, della quale sarà rettore dal 1951 al 1956. É fra il 1956 e il 1957 che viene organizzata una sua prima grande retrospettiva itinerante che toccherà le città di Ulm, Monaco, Hagen, Duisburg e Zurigo. Nel 1964 viene nominato membro onorario dell'American Institute of Architects; nel 1972 è nominato membro dell'Accademia di Belle Arti di Berlino Ovest; nel 1985 diventa Presidente dell'associazione Bauhaus-Arkiv di Berlino Ovest. Nel 1993 riceve il Premium Imperiale a Tokyo; un anno dopo, il 9 dicembre, morirà a Berlino.

Born in 1908 in Winterthur, Switzerland, Max Bill first trained as a silversmith at the Zurich applied arts school; then he went to the Dessau Bauhaus. In 1929 he really began his career as an independent artist and in 1936 he received the Grand Prix for the Swiss Pavilion at the Milan Triennale. Subsequently, Bill conceived and founded the Ulm Hochschule für Gestaltung; he was its rector from 1951 to 1956. The first big, traveling retrospective was organized between 1956 and 1957; it stopped in Ulm, Munich, Hagen, Duisburg and Zurich. In 1974 he was made an honorary member of the American Institute of Architects; in 1972 he became a member of the West Berlin Fine Arts Academy. In 1985 Max Bill became President of the West Berlin Bauhaus-Arkiv Association. In 1993 he was awarded the Tokyo Imperial Prize. One year later, on December 9th, he died in Berlin.

Max Bill

Giuseppe Caruso e Agata Torricella fondano il loro studio associato a Milano nel 1993. La loro attività professionale li ha visti protagonisti nel campo della progettazione di esposizioni d'arte. Altes Museum di Berlino, Fondazione Proa per l'arte contemporanea a Buenos Aires sono alcuni dei progetti di Giuseppe Caruso e Agata Torricella, ma anche mostre come "I Maya" a Venezia, "Gli Etruschi" a Parigi e a Berlino, "L'arte Precolombiana del Messico" a Bruxelles. Hanno operato anche nel restauro e recupero di antichi complessi architettonici per uso residenziale. Recentemente il loro tema costante è il riuso di strutture produttive dismesse. Attualmente lo studio è impegnato nella realizzazione di un nuovo complesso per uffici, formazione del personale, laboratori di controllo di qualità in Messico e nella realizzazione in Italia delle nuove librerie Mondadori e Mondadori Informatica.

Giuseppe Caruso and Agata Torricella set up their Milan-based partnership in 1993. Their career has placed them in the spotlight for the art exhibition schemes. Giuseppe Caruso and Agata Torricella have designed for Berlin's Altes Museum and the Buenos Aires Proa Contemporary Art Foundation, among others. They have also created exhibits, such as "The Mayas" in Venice, "The Etruscans" in Paris and Berlin, plus "Mexico's Pre-Columbian Art" in Brussels. Moreover, the architects have restored and converted old buildings to domestic use. Recently, they constantly focus on the reuse of blighted factories. Currently, the studio is working on a new office, training and quality control complex in Mexico, besides Mondadori's new bookstores and Information Technology in Italy.

Giuseppe Caruso
Agata Torricella

Luc Deleu, nato nel 1944, conclude i suoi studi di architettura all'Hoge Architetuurinstituut Sint-Lukas a Bruxelles. Le sue esperienze accademiche sono legate ai corsi di Theory of Architecture and Interior e di Theory of Architecture, alla Hogeschool Sint-Lukas. Fra gli ultimi lavori si ricordano il progetto Kunst am Bau in Austria (1997), il concorso per la facoltà di legge e di scienze politiche all'Università di Antwerp in Belgio (1997). Sempre nel 1997 partecipa al concorso Housing Generator con il progetto di un quartiere di ventimila abitanti per Durban in Sud Africa. Dal '94 al '95 progetta un piano urbanistico per un quartiere da 120-150 mila abitanti sull'isola di Donau a Vienna. Luc Deleu spazia dall'urbanistica alla progettazione, infatti fra il 1992 e il 1995 realizza l'Hôtel Stok in Olanda e, in collaborazione con Karin Daan, lavora alla progettazione del nuovo complesso della Hogeschool van Amsterdam. Dal Flemish Community riceve nel 1990 l'Award Visual Arts e nel 1995 il Cultural Award Architecture.

Born in 1944, Luc Deleu received his degree in architecture from the Hoge Architetuurinstituut Sint-Lukas in Brussels. He was tutor of Theory of Architecture and Interior e di Theory of Architecture, at the Sint-Lukas Hogeschool. Deleu's recent schemes comprise the projected Kunst am Bau in Austria (1997) and the Law and Political Science School at the University of Antwerp, Belgium (1997). During the same year he participated in the Housing Generator competition, presenting a district for 20,000 people in Durban, South Africa. From 1994 to 1995 he devised the master plan for a district with 120-150 thousand inhabitants on Vienna's Donau Island. Luc Deleu ranges from planning to architecture; in fact, from 1992 to 1995 he erected the Hôtel Stok in The Netherlands. With Karin Daan, he is designing the new complex of the Hogeschool van Amsterdam. The Flemish Community gave him the 1990 Visual Arts Award and the 1995 Cultural Award Architecture.

Luc Deleu

Pietro Derossi si laurea in architettura a Torino e inizia la sua attività didattica come professore ordinario di Progettazione Architettonica alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Successivamente sarà all'Architectural School dell'Architectural Association di Londra e alla Hochschüle der Künste di Berlino; come professore a contratto al Pratt Institute, alla Columbia University di New York e al Politecnico di Losanna. Svolge la sua attività nel campo dell'architettura e del design vincendo numerosi concorsi. Nel 1972 un suo progetto vince il concorso a inviti indetto dal MoMA di New York, per un "Social Leisure Environment". L'ultimo lavoro in ordine di tempo è la piazza per la Triennale di Milano del 1997. Ha curato numerose esposizioni con i più importanti centri mondiali, dalla Triennale al MoMA. Con la Triennale di Milano collaborerà per cinque edizioni e dal 1993 al 1995 come consulente scientifico.

Pietro Derossi received his degree in architecture in Turin and began teaching architectural design at the Milan Polytechnic's School of Architecture. Subsequently, he taught at the Architectural School of London's Architectural Association and the Berlin Hochschüle der Künste. Derossi has had teaching contracts with the Pratt Institute, New York's Columbia University and the Polytechnic in Lausanne. His fields are architecture and design and he has won numerous competitions. In 1972 his scheme won the competition for invited architects organized by the New York MoMA for a "Social Leisure Environment". His latest work is the 1997 Milan Triennale square. Derossi has conceived a host of installations with the leading world art centers, from the Triennale to the MoMA. He was a consultant for the annual Milan Triennale from 1993-1995.

Pietro Derossi

Dal 1980 al 1998 Philip Gumuchdjian opera insieme a Richard Rogers. Nel 1996 è Direttore Associato del Greenwich Peninsula Masterplan; lascia l'incarico nel 1998. Attualmente cura la "Local Zone" all'interno del Millennium Dom per la New Millennium Experience Company. Fra i progetti si ricordano Van Peterson shops I&II, in Walton Street, il loft in Henrietta Street e l'appartamento Maida Vale, tutti a Londra e il Think Tank, Skibbereen, in Irlanda. I suoi progetti sono stati esposti nel 1986 alla Royal Academy con il titolo "London as it Could be", sempre alla Royal Academy nel 1992, al Los Angeles Design Centre nel 1994, alla National Academy of design di New York nel 1995, all'Art Institute of Chicago nel 1996. Nel 1986 progetta l'esposizione "London as it Could be" alla Royal Academy e nel 1992 prepara l'esposizione di Rogers alla Biennale di Venezia.

From 1980 to 1998 Philip Gumuchdjian worked with Richard Rogers. In 1996 he was Assistant Director of the Greenwich Peninsula Master Plan; he resigned in 1998. Currently, he is in charge of the Local Zone of the Millennium Dome for the New Millennium Experience Company. The architect's schemes include the London Van Peterson Shops I&II (Walton Street), the Henrietta Street loft and the Maida Vale apartment; also, he created the Think Tank, Skibbereen, Ireland. His designs were shown at the Royal Academy in 1986 in the exhibit titled "London as it Could Be; they have also been displayed at the Royal Academy in 1992, the Los Angeles Design Center in 1994, the National Academy of Design in New York in 1995 and Chicago's Art Institute in 1996. In 1986 he designed the Royal Academy's "London as it Could be" show and in 1992 he prepared Rogers' exhibition at the Venice Biennale.

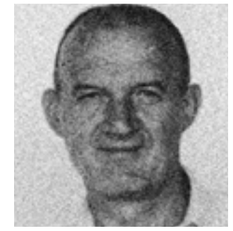
Philip Gumuchdjian

Rem Koolhaas nasce a Rotterdam nel 1944. Dopo un breve periodo di attività da giornalista (Amsterdam, Los Angeles), studia alla A-A School di Londra e conduce una ricerca sul Muro di Berlino che trova espressione nel progetto "Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture". Negli USA studia con O.M. Ungers alla Cornell; insegna all'UCLA e alla Columbia. Nel 1975 fonda OMA con Elia Zenghelis e Madelon Vriesendorp. Nel 1978 esce il suo *Delirious New York* in coincidenza con la mostra al Guggenheim "The Sparkling Metropolis". Il progetto per l'ampliamento del Parlamento olandese è il primo di una serie che investiga la possibilità di inserire l'architettura moderna nel contesto storico delle città europee. Nel 1994, il MoMA gli dedica una grande mostra in occasione della quale esce il suo *S, M, L, XL*, premiato nel 1997 con il Book Award dall'American Institute of Architects (AIA). Sempre nel 1997 a Kassel, in Germania, espone al Documenta X con il titolo *New Urbanism: Pearl River Delta*.

Rem Koolhaas was born in Rotterdam in 1944. After working briefly as a journalist in Amsterdam and Los Angeles, he trained at the Architectural Association School in London. His study of the Berlin Wall engendered the "Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture" design. He studied with O. M. Ungers at Cornell University in the United States and taught at UCLA and Columbia University. In 1975 set up OMA, with Elia Zenghelis and Madelon Vriesendorp. His Delirious New York *appeared in 1978 at the same time as the Guggenheim show, "The Sparkling Metropolis". Koolhaas' Dutch Parliament Extension was the first of his works to investigate the possibilities for inserting Modern architecture in Europe's historic cities. In 1994 the MoMA devoted a major exhibit to him, and he published* S, M, L, XL*, the winner of the 1997 American Institute of Architects Book Award. During the same year he exhibited his* New Urbanism: Pearl River Delta *at the Kassel, Germany, Documenta X.*

Rem Koolhaas

Nasce nel 1936 a Deutschsnofen, Bolzano. Nel 1955 si diploma presso l'Akademie für angewandte Kunst di Vienna. Tre anni più tardi organizza l'esposizione "Architektur" alla Galerie nächst St. Stephan di Vienna (con Hans Hollein). Tra le sue mostre più significative, ricordiamo: "Visionary Architecture" al MoMA di New York (1967); "Projects" al MoMA di New York (1975); Kestner-Gesellschaft di Hannover, Whitechapel Gallery di Londra e Kunsthalle di Tübingen (1977), Haus der Künste di Monaco, Leo Castelli Gallery di New York e Israel Museum di Gerusalemme (1978); Padiglione dell'Austria alla Biennale di Venezia (1982); "Rennweg" al Castello di Rivoli e alla Biblioteca Nazionale di Madrid (1985); "Walter Pichler. Skulpturen. Zeichnungen. Modelle" alla Städtische Galerie dello Städelsche Kunstinstitut di Francoforte (1987); "Skulptur: Walter Pichler" presso l'Österreichische Museum für angewandte Kunst di Vienna (1991); due mostre al Stedelijk Museum di Amsterdam e alla Generali Foundation di Vienna (1998). Nel 1972 costruisce il primo edificio a St. Martin an der Raab, Burgenland.



Born in Deutschsnfen, Bolzano in1936, graduated from the Akademie für angewandte Kunst of Vienna in 1955. In 1963 he organized the exhibition "Architektur", Galerie nächst St Stephan, Vienna (with Hans Hollein). Among his most meaningful shows, are "Visionary Architecture", MoMa, New York (1967); "Projects", MoMa, New York (1975); Kestner Gesellschaft, Hanover, the Whitechapel Gallery, London, the Kunsthalle, Tübingen (1977), the Haus der Künste, Munich, the Leo Castelli Gallery, New York and the Israel Museum, Jerusalem (1978); Austrian Pavilion at the Venice Biennale (1982); "Rennweg" exhibition, at Turin's Rivoli castle and in the National Library, Madrid (1985); "Walter Pichler. Skulpturen, Zeichnungen. Modelle" at the Städtische Galerie in the Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt-am-Main (1987); "Skulptur: Walter Pichler" at the Österreichische Museum für angewandte Kunst, Vienna (1991); two shows at Stedelijk Museum, Amsterdam and at Generali Foundation, Vienna (1998). In 1972 Pichler builds his first building in St. Martin an der Raab, Burgenland.

Walter Pichler

La copertina *The cover* Autore anonimo *Anonymous designers*

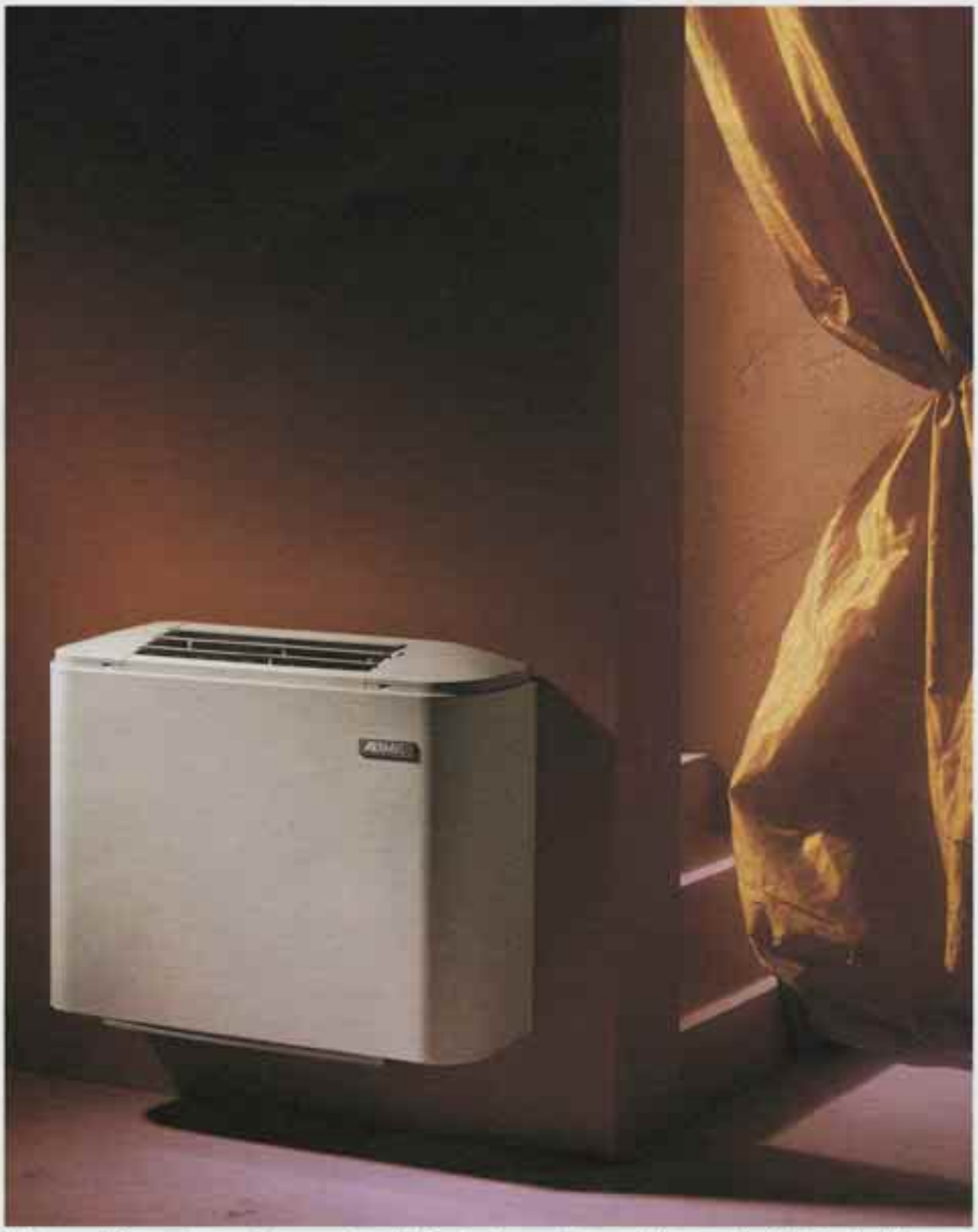
Il progetto anonimo *The Anonymous Project*

Questa volta la copertina di *Domus*, solitamente affidata a un autore, è stata elaborata collettivamente dai membri della redazione. Quindi è una creazione deliberatamente anonima con la partecipazione di più menti e mani.
Spesso è difficile riconoscere con precisione la paternità di un disegno, questa volta però risulta decisamente impossibile.
Come punto di partenza è stata scelta la documentazione su Bruno Munari nell'archivio storico della nostra rivista. Partendo da ciò si è lavorato sul menabò e con programmi CAD. Questo numero dedicato al "Progetto anonimo" è un omaggio a Munari che ci ha lasciato da poco. Conformemente al suo insegnamento, abbiamo voluto trovarlo lì dove apparentemente non c'è, abbiamo giocato con le forme più semplici che egli ha dimostrato come siano complesse e infinite, abbiamo usato i suoi colori e il suo enorme repertorio di oggetti umili e quotidiani. Ci siamo ispirati alla sua opera per fare ciò che più gli piaceva: sperimentare creativamente. La copertina ha acquistato una tridimensionalità grazie a un gioco di forme stampate che si aprono con inusuale ampiezza. Aprendo la rivista, il lettore diventa partecipe del rituale e dà vita al progetto.

This time the cover of* Domus*, usually entrusted to one person, was produced jointly by the magazine's editorial staff. It is therefore a deliberately anonymous creation, resulting from the participation of several different minds and hands. It is often hard to recognize exactly the paternity of a design; this time however it is decidedly impossible.
As our point of departure we chose the documentation on Bruno Munari kept in the magazine's historical archives. From there the project went on to take shape through rough drafts and CAD programmes. This issue on "Anonymous design" is a homage to Munari, who recently died. Mindful of his teaching, we searched for design where one might not expect to find it, and played with the simplest of forms whose deep complexity and infinity Munari demonstrated so well. We used his colours and his vast repertoire of humble everyday objects. We drew inspiration from his oeuvre to do what he liked doing best, which was to experiment creatively.
The cover gradually acquired a three-dimensionality, thanks to an unusually broad interplay of printed forms. Opening the magazine, the reader joins in the ritual and injects life into design.

Finito di stampare il *Printed on* 28.12.98

PERSONAL CLIMA
A CIASCUNO IL SUO CLIMA IDEALE. IN UN ATTIMO



Basta un attimo ed ecco la temperatura desiderata in ogni stanza della casa sia d'estate che d'inverno.
Un benessere immediato in soli 17 centimetri di spessore e splendido design.
D'inverno, la funzione riscaldamento sfrutta acqua calda a bassa temperatura e garantisce così un notevole risparmio energetico e una migliore qualità dell'aria.

Numero Verde
167-843085

Le Agenzie di Vendita Aermec e i Servizi di Assistenza Tecnica Aermec sono negli elenchi telefonici dei capoluoghi di provincia - vedi "Aermec" - e nelle Pagine Gialle alla voce "Condizionatori d'aria - Commercio".

Aermec S.p.A.
I - 37040 Bevilacqua (Verona) Via Roma, 44
Telefono 0442/633111
Telefax 0442/93577
www.Aermec.com

AIR CONDITIONING
AERMEC

IL CLIMA CHE TUTTO IL MONDO CI INVIDIA